Proletari din toate țările, uniți-vă!

6 (30)

30 martie 1973

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI



Ion ANTONICĂ — Portret *(lemn patinat)*

clavir albastru

Cînd va dori copilul de jos să se ridice
Cu-ntortochiate gesturi și acolade scurte,
Cînd va dori s-alerge în lung și-n lat
prin curte,
Așterneți-i în cale covorul meu de spice.

Cînd va dori să prindă cu mîna lui un ram
Și să-și ridice ochii spre bolțile de frunze,
Să-i dăruiți imaginile-ascunse
Pe care-n ochii mei demult le am.

Cînd va depinde al vorbirii șir
Scornind un univers dintr-un nimic,
Să-i îngînați poemul lui peltic,
Cu-n deget doar, pe-albastrul meu clavir.

alternative

Uneltele sînt parcă niște ființe mii,
Sînt palpitarea cugetării noastre.
Și se rotesc exact, ca niște astre
În circuitul unei galaxii.

Ele-și clădesc, cu vremea, un destin,
Familii de unelte se stabilesc în case,
Sînt, dacă vreți, ca viermii de mătase
Elaborînd un templu imaculat și fin.

Frumoase cind stăpînul lor le spală
Ca pe un trandafir un bob de rouă,
Sînt rele, slute și se crapă-n două
Cînd zac într-o stupidă trîndăveală.

Virgil TEODORESCU

REVOLUȚIA ROMÂNĂ DE LA 1848

Declanșarea evenimentelor revoluționare în țările române a avut loc într-un moment crucial al dezvoltării acestora. Rezultat necesar al unui îndelung proces obiectiv, revoluția a pus probleme vitale pentru dezvoltarea poporului român, probleme fără a căror rezolvare constituirea României moderne nu putea fi concepută. Prin programul ei național și social-politic, ea se încadra în puternica efervescență revoluționară, care cuprinsese Europa începînd de la sfîrștiul secolului al XVIII-lea. In același timp însă, revoluția română aducea o notă proprie, originală, rezultînd din particularitățile dezvoltării poporului român, din stadiul atins de cele trei părți ale țării spre mijlocul secolului trecut. Problemele pe care, pornind de aici, trebuia să le rezolve revoluția română, erau complexe. Ele rezultau din existența unor factori atît interni, cît și externi, ostili liberei dezvoltări a societății românești.

Relațiile feudale, îndeosebi, chiar dacă intraseră de relativ multă vreme în descompunere, constituiau încă în această privință o puternică frînă. Păstrarea lor ar fi făcut de neconceput organizarea modernă a statului pe bazele noi ale libertăților burgheze și, mai ales, nu ar fi permis una din cele mai acute probleme, aceea a situației țărănimii, din a cărei dezlegare, arăta N. Bălcescu, „atîrnă nu numai viitorul Țării Românești, ci a toatei românimi". Or, aceasta era deosebit de gravă. In 1824, luminatul boier Dinicu Golescu compara viața țăranilor cu aceea a animalelor. Regimul Regulamentului organic, acest adevărat „codice al muncii de clacă", după expresia lui Marx, a înăsprit încă situația „obidiților și năpăstuiților fii ai țării", cum sînt definiți țăranii într-un document contemporan. In consecință, se intensifică lupta lor împotriva boierimii, care consideră, după cum arăta un manifest al vremii, că, în afara lor, toți ceilalți locuitori ai țării „sînt zidiți de o altă dumnezeire, numai pentru ca să fie organe măririi lor, materie trufiei și desfătării lor, jucăree patimilor lor și jertfă lăcomiei lor".

Situația este încă și mai dificilă în Transilvania, unde nobilimea fiind, aproape în totalitatea ei, de altă naționalitate, asuprirea socială se îmbină, mai strins decit în alte părți, cu cea națională. Nobilul maghiar nu poate concepe acordarea de drepturi unor populații de altă naționalitate, tendință care se va manifesta și în programul revoluției maghiare de la 1848. Lupta românilor transilvăneni era, astfel, nu numai o luptă pentru revendicări cu caracter social-politic, ci o luptă de care depindea existența însăși a neamului. De altfel, chestiunea națională apare, în toate cele trei țări, ca principala trăsătură a luptei românilor în ultimile două decenii anterioare anului 1848.

In rezolvarea acestei chestiuni trebuia să se aibă însă în vedere atitudinea celor trei imperii vecine, otoman, țarist și habsburgic, statele cele mai reacționare din Europa vremii, atitudine ostilă dezideratului național al românilor, a cărui înfăptuire ar fi lezat direct interesele lor. Pentru românii din Transilvania interesează nu numai poziția Vienei, ci și aceea a nobilimii maghiare, care urmărește înlăturarea dominației Casei de Austria, dar păstrarea dominației ei asupra altor popoare. În privința Moldovei și Țării Românești, situația se complicase prin faptul că suzeranității otomane i se adăugase protectoratul Rusiei țariste, cu o cunoscută aversiune față de mișcările revoluționare, cu atît mai mult cînd acestea se desfășurau în imediata ei vecinătate. Situație complexă deci.

Contactul cu ideile străine înaintate a putut să facă gînditorilor români mai clare problemele care stăteau în fața dezvoltării propriului popor, după cum contactul cu țările mai dezvoltate din Apus, cu Franța îndeosebi, țara clasică a revoluției, spre care îi împingea ridicatul ei nivel cultural și numeroasele afinități, a putut să le arate mai limpede calea pe care trebuiau să o urmeze, scopul pe care trebuiau să și-l propună. Preluarea ideilor apusene nu s-a făcut însă în mod mecanic. Apelînd la ele, gînditorii pașoptiști le-au adaptat gradului de dezvoltare a societății române și necesităților ei, adăugind acum ca și altădată, contribuția lor creatoare. Fructele gîndirii lor sînt astfel, înainte de toate, un fruct al propriei grădini.

A contribuit în acest sens și continuitatea care există în cultura română. Spre deosebire de alte regiuni, unde, din acest punct de vedere, o perioadă o neagă uneori pe precedenta, a existat în viața noastră spirituală o legătură organică, o legătură ce dezvăluie existența aproape permanentă a unor idei fundamentale, vitale. In centrul lor era aceea a unității neamului românesc. Idee rezultînd din originea comună daco-romană, reflectînd trăinicia comunității românilor, pe care doar vitregia împrejurărilor i-a obligat să trăiască în trei formațiuni statale diferite, fără ca frontierele artificial stabilite să poată constitui vreodată bariere în calea legăturilor lor reciproce. Idee care, în condițiile procesului de făurire a națiunii române capătă o deosebită pregnanță. „Zeci de mii de români, putea să constate cu mîndrie Barițiu spre mijlocul secolului, stau gata a se arunca în cel mai mare pericol pentru o singură idee îmbrăcată în vorba naționalitate, încît un tiran oricare, ar trebui să stirpească pe toți naționalii pentru ca să poată subjuga acest pămînt".

Tocmai această robustă unitate a poporului român o reflectă ideologia anterioară anului 1848, tocmai spre transpunerea ei într-o realitate politică se îndreaptă, în primul rînd, strădaniile cărturarilor vremii. Avînd numeroase și trainice legături între ei, acționînd și gîndind la fel, moldoveni, munteni sau transilvăneni, gînditorii se consideră înainte de toate români și acționează pentru propășirea întregului popor. Toată activitatea lor este subordonată acestui ideal, toate mijloacele sînt întrebuințate pentru atingerea lui. Inainte de toate însă, ei se îndreaptă — fapt firesc la un popor care nu-și realizase unitatea și care se afla sub dominație străină — spre cultivarea limbii și istoriei naționale.

Aproape toți cei care utilizează acum arma scrisului, sînt direct preocupați de dezvoltarea limbii, fapt cît se poate de explicabil dacă ne gîndim că poporul român își văzuse, o îndelungă perioadă, propria limbă înlăturată, total sau parțial, din biserică, din școală, din administrație chiar. Victoria limbii naționale trebuia deci consolidată, trebuia apărată împotriva încercărilor acelora care încercau să-i conteste posibilitățile și să-i limiteze întrebuințarea. Cultivarea ei apărea, astfel, ca o datorie, cu atît mai nobilă cu cît strînsa legătură dintre limbă și naționalitate este evidentă pentru toți gînditorii din perioada pașoptistă.

Din aceleași motive, dar într-o și mai mare măsură, ei se îndreaptă spre istoria națională. Este acum momentul cînd, începînd cu Asachi și terminînd cu Bălcescu, toți cărturarii consideră că „istoria este cea dintîi carte a unei nații". Ea stimula lupta pentru obiectivele comune ale întregii națiuni. Imaginea mîndră a originilor romane, a Daciei antice, realitatea trecutului comun, a unității etnice și culturale conduc, în mod logic, conducea în mod logic spre unitatea politică. Evocarea măreței figuri a lui Mihai Viteazul este în același timp o chemare la acțiune. Istoria apărea, astfel, ca un tonifiar al spiritelor. In același timp, ea trebuia să constituie un suport al dezideratelor românești, într-un moment în care dreptul istoric se bucura de o mare autoritate.

Pornind de la principiul că libertatea națională nu este posibilă fără libertatea socială, că între aceste două elemente există o foarte strînsă interdependență, ideologii din preajma anului 1848 și-au îndreptat, în același timp, atenția spre înlăturarea perimatelor raporturi de producție și stări de lucruri, spre justificarea teoretică a necesităților unor transformări sociale în sensul indicat de drumul firesc al progresului. Diferitele programe de transformare, pașnică sau revoluționară, a societății, apărute în perioada de după 1821 sînt aici o mărturie elocventă.

Gînditorii pașoptiști au ajuns, astfel, la idei de un înalt patriotism; ar fi însă nedrept să le mărginim meritele doar la formularea lor. Ceea ce a dat, mai ales, vigoare ideilor a fost larga lor difuziune. Nici un mijloc nu a fost omis pentru aceasta. Școala a devenit o adevărată școală a patriotismului; inimile tuturor elevilor erau atunci, după mărturia lui Odobescu, „înflăcărate de dorul țării". Același caracter educativ a revenit presei. Publicațiile periodice reunesc acum, indiferent de locul lor de apariție, cele mai ilustre condeie din toate cele trei țări. De altfel, titlurile lor sînt simbolice; „Curierul" lui Heliade este „românesc", „Albina" lui Asachi este „românească". Primul nostru cotidian, editat în 1838 de Aaron Florian și Gh. Hill și destinat tuturor celor care vorbesc românește, este intitulat „România". La fel de simbolice sînt denumirile pe care le poartă „Dacia literară" și „Magazinul istoric pentru Dacia". Mărturiile contemporanilor sînt revelatoare pentru rolul gazetelor în acțiunea de luminare a spiritelor.

In același sens acționează literatura, stimulată și prin înființarea diferitelor societăți. Delectarea publicului nu are decît un rol secundar. Ceea ce interesează, în primul rînd, pe autori este aceeași întărire a sentimentului patriotic. Se apelează în mod deosebit la literatura istorică. Marile fapte ale trecutului inspiră masiv poezia și proza vremii, sînt aduse pe scenă; chiar dacă nu întotdeauna au o valoare ridicată, spectacolele se desfășoară într-o atmosferă de entuziasm. Nici artele plastice nu rămîn străine acestui curent general; penelul pictorilor reînvie adesea figuri și fapte mărețe ale trecutului, cărora litografiile le asigură o largă răspîndire.

Intreaga noastră cultură din preajma anului 1848 are astfel un pronunțat caracter militant.

Pregătită de întreaga dezvoltare anterioară, declanșarea revoluției a fost accelerată de izbucnirea crizei economice, de calamități naturale, de disensiunile existente în cercurile dominante, după cum a profitat de revărsarea valului revoluționar în aproape întreaga Europă centrală și occidentală. Este adevărat, începuturile ei au coincis cu un eșec; mișcarea din martie de la Iași, fără o suficientă pregătire și bază socială, a fost repede reprimată de trupele lui Mihail Sturza. După acest insucces, revoluția a cunoscut însă o rapidă dezvoltare, cuprinzînd întregul teritoriu românesc. In Moldova, frămîntările țărănești se intensifică. In Transilvania, Adunarea Națională de la Blaj afirmă hotărîrea fermă a românilor de a respinge orice atentat la interesele lor naționale și

(continuare în pag. 2)

V. CRISTIAN

În celelalte pagini:

● Const. CIOPRAGA: „un romancier arhitect" (I) ● un interviu cu SORANA COROAMĂ și TEOFIL VÂLCU ● o proză de VAL GHEORGHIU ● Cîntarea Cîntărilor în interpretarea lui RADU CÂRNECI ● CRONICA LITERARĂ

evenimentul

de la 16 la 31

Simbol al innoirilor, martie consemnează și evenimente marcînd mari prefaceri politice, etape de seamă ale transformărilor conștiiței sociale. Un moment glorios al luptei proletariatului român înscris cu litere de aur în istoria patriei îl constituie și data apariției în viața politică a țării, acum optzeci de ani, a Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România: 31 martie 1893.

Fundamentînd ideologic activitatea politică a proletariatului, Marx și Engels au arătat în mod științific că premisa esențială în stare să asigure dezvoltarea mișcării comuniste internaționale o constituie detașamentele proletare naționale, existența unor partide de clasă, unite și puternice, capabile să supună procesului de transformare revoluționară realități istorice concrete, specifice fiecărei națiuni, și care nu pot fi ignorate în cursul luptei pentru socialism. Partidele politice ale clasei muncitoare au apărut de aceea concomitent cu afirmarea tot mai impetuoasă a luptei popoarelor pentru realizarea aspirațiilor naționale, una din condițiile realizării internaționalismului în practica politică a clasei muncitoare constituind-o unitatea și independența fiecărei națiuni, fără de care nu este posibilă colaborarea internațională. Acest lucru a fost din nou subliniat de Engels în prefața la ediția italiană din 1893 a Manifestului Partidului Comunist, afirmînd textual: „Fără restaurarea independenței și unității fiecărei națiuni nu s-ar fi putut înfăptui nici unirea internațională a proletariatului, nici colaborarea pașnică, creatoare a acestor națiuni în vederea realizării unor țeluri comune".

Apariția acum 125 de ani a Manifestului Partidului Comunist și a marxismului ca teorie a revoluției proletare, activitatea Internaționalei I condusă direct de Marx și Engels, au creat premisele subiective ale formării și dezvoltării conștiinței clasei muncitoare, au dus la constituirea avangărzilor organizate ale proletariatului, a majorității partidelor muncitorești din Europa și America.

Frămîntata istorie a mișcării muncitorești din țara noastră, nu o dată dramatică, dar în permanență înălțătoare, se caracterizează prin nenumărate exemple de eroism și dăruire neprecupețită pentru înălțarea patriei, emancipare socială și progres. Rememorînd faptele, diferitele etape ale formării conștiinței de clasă a proletariatului, evoluția organizării lui în asociații, cluburi politice, cercuri muncitorești și culminînd cu crearea partidului său de avangardă, trăim un sentiment

o glorioasă aniversare

de legitimă mîndrie și de pioasă recunoștință față de bravii noștri înaintași, ce n-au pregetat să-și jertfească pînă și viața pentru cauza socialismului.

Congresul de unificare a cercurilor muncitorești în Partidul Socialist-Democrat al Muncitorilor din România se înscrie ca un moment crucial în viața mișcării noastre revoluționare, marcînd trecerea pe o treaptă calitativ superioară a procesului de clarificare, maturizare și călire ideologică ce avea să ducă în mai 1921, la constituirea Partidului Comunist Român. P.S.D.M.R., unul din cele mai vechi detașamente ale mișcării socialiste din lume, a fost rezultatul firesc al evoluției îndelungatei activități politice desfășurate de cele mai de seamă personalități din țara noastră de-a lungul a mai bine de o jumătate de secol, ca: Teodor Diamant, Cezar Bolliac, C. A. Rosetti, Nicolae Bălcescu, Emil Racoviță, D. Voinov, A. Seulescu, I. Procopiu, Const. Dobrogeanu-Gherea și atîția alții. In 1845, C. Bolliac preconiza instaurarea unei republici în care „să înceteze privilegiurile castelor de trîntori, paraziți și privilegiați și tot poporul și dezvoltarea lui în toate părțile statului să alcătuiască un stat și o nație". Iar C. A. Rosetti, la un an de la înfrîngerea revoluției de la 1848, după ce își exprima încrederea fermă că socialismul va triumfa, îndemna la luptă organizată, ca și Nicolae Bălcescu în 1850. In 1872 s-a înființat la București Asociația Generală a tuturor lucrătorilor din România, organizație cu caracter profesional care și-a propus pentru prima oară, să realizeze unirea pe scară națională a muncitorimii. In anii următori, mișcarea revoluționară cunoaște un și mai mare avînt. In raportul prezentat de delegația română la Congresul de la Bruxelles al Internaționalei a II-a, în 1891, socialiștii români se considerau de-acum constituiți de facto într-un partid politic, relatînd textual: „După cincisprezece ani de luptă necurmată, și mai cu seamă în cei 6 ani din urmă, socialismul român a ajuns să aibă cluburile sale, literatura sa și un partid politic, căruia vechile și noile partide burgheze nu ezită de a-i propune alianțe electorale. Acest partid a trimis deja în parlamentul român reprezentanți și a silit opinia publică să recunoască ființa socialismului român..."

După constituirea P.S.D.M.R., prin folosirea cu succes a luptei legale, acțiunile politice ale proletariatului s-au intensificat, au evoluat spre forme superioare. Prin intermediul presei de stînga, ideile socialismului științific pătrund în mase tot mai largi. Articolul Spirit democratic, publicat în Evenimentul din 28 august 1893, ne apare ca o variantă românească a Manifestului Comunist: „Un curent democratic pare că a cuprins Europa întreagă. Vînt de liberatate și de revendicări sociale cutremură straturile burgheze ale bătrînului continent, și din ce în ce mai mult momentul în care justele cereri ale proletarilor și dezmoșteniților societății actuale se vor împlini se apropie. Mulțimea, masa se agită: Constiința de forță se pătrunde tot mai mult în inima și gîndul maselor populare, și epoca nouă a dezrobirii muncitorilor din ghearele capitalului răsare tot mai luminoasă. Vom fi alăturea cu poporul în lupta sa și vom saluta cu dragoste momentul cînd urale entuziaste, ieșite din pieptul milioanelor de muncitori care suferă, vor sărbători emanciparea lor".

De altfel, încă din 1888, într-o scrisoare adresată lui Ion Nădejde, Engels scria: „Cu mare plăcere am văzut că socialiștii din România primesc în programul lor principiile de căpetenie ale teoriei care a izbutit a aduna într-un mănunchi de luptători mai pe toți socialiștii din Europa și din America — e vorba de teoria prietenului mieu, răposatul Karl Marx".

Congresul P.S.D.M.R. din 1893 a adoptat și un program, revoluționar prin prevederile sale fundamentale, în care s-a combătut cu hotărîre și afirmația tendențioasă susținută de teoreticieni stipendiați ai claselor guvernante, care apreciau sociasismul ca o „plantă exotică". Programul P.S.D.M.R. demonstra totodată că ideia socialismului în România a izvorît ca o necesitate firească, decurgînd din realitățile economice și sociale ale țării. După cum subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Crearea în 1893 a Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România constituie un moment de însemnătate istorică în dezvoltarea luptelor sociale din țara noastră, în organizarea clasei muncitoare pe plan național, începutul afirmării sale în principalele probleme care frămîntau viața social-politică a societății din acea vreme"

Implinirea a 80 de ani de la evenimentul de însemnătate istorică din acel sfîrșit de martie 1893 — crearea Partidului Socialist-Democrat al Muncitorilor din România —, bogat în semnificații, ne prilejuiește și trăirea unui puternic sentiment de împlinire socială, deoarece marile înfăptuiri obținute de țara noastră sub conducerea Partidului Comunist Român sînt nu numai dovezi grăitoare ale înțelepciunii politicii sale, ci și transpunerea în fapte a năzuințelor de totdeauna a celor mai devotați fii ai poporului, însetați de dreptate socială, echitate și progres — aspirații nutrite și de socialiștii români din 1893...

OBSERVATOR

eseu

Un romancier arhitect (I)

Pentru categoria de roman realist, Rebreanu continuă să fie modelul cu majusculă. Deviza realiștilor, **„être de son temps"**, a fost și deviza lui. Intre un prozator de tip lirico-epic precum Sadoveanu, între Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu, exploratori ai profunzimilor, analiști moderni, Rebreanu ocupă un loc aparte. Pe fundalul experimentelor avangardiste din epoca interbelică, stilul romancierului, tradițional, respiră impresia de soliditate, și aceasta e mult. Inaintașii tatonau; pășeau nesigur. Rebreanu pornește direct de la lucruri, de la fapte, de aceea fraza sa, în marile realizări, sugerează certitudine, romancierul fiind prin excelență unul din marii creatori de viața din literatura română. Retina lui e impresionată de tablouri. Depozitate apoi în subconștient, acestea lucrează subteran, iar după o lungă gestație reapar, amplificate, în asociații multiple, cu ramificații surprinzătoare. Dintr-o scenă agrestă, cu un țăran ce părea că sărută pămîntul, motiv aproape mitologic, s-a născut, după lungi metamorfoze, **Ion**. Din niște fotografii reprezentînd soldați spînzurați, în împrejurările primului război mondial, s-a ivit, ca idee, **Pădurea Spînzuraților**. Din progresia frenetică a unor momente de dans argeșean avea să se nască **Ciuleandra.** Văzului i se alătură voci, inflexiuni, traducînd, în nuanțe felurite, dar mai puțin ca la Sadoveanu, sufletul naturii; mai mult ca la Sadoveanu dilemele, dramele, patimile. Toate operele majore ale lui Rebreanu, capodoperele lui, sînt făcute să ilustreze **o criză,** de unde frecvența personajelor dilematice. Alții vor fi introdus în roman mai multe personaje; statistic însă, nimeni n-a creat mai multe personaje memorabile, care, ca acelea ale lui Balzac sau Tolstoi, ne însoțesc toată viața; intră în cercul cunoștințelor noastre apropiate. Lirismul, ca și inexistent, sau estompat cu grijă, trece neobservat. Din cele cîteva mostre rarisime, de reținut dintr-un fragment autobiografic (**Cuibul visurilor**) profilul unui Rebreanu sentimental: „Coborîi într-o gară aproape pustie. Stătui pe peron, cu geamantanul în mînă, zăpăcit, neștiind încotro s-apuc. In inimă mi se învîrtea un cuțit. Cum să găsesc fericirea într-o Vărare cu gară? Pe-atunci numai popa Grozea cel bătrîn umblase cu carul de foc, despre care povestea minunății. Stăteam în gara Vărarea și nu mai îndrăzneam să mă urnesc nici înainte și nici înapoi. Ce mai caut eu aici?" Prin absența lirismului, autorul lui **Ion** se situează exact la antipodul lui Sadoveanu.

Forța de reprezentare veridică, uneori înclinînd spre realismul dur al lui Verga, sare în ochi. Rebreanu rămîne, un excepțional observator al concretului, iar comparațiile din domeniul inefabilului sufletesc trimit și ele spre materie. De regretat e că posibilitățile de expresie verbală sînt mai mici decît imaginația psihologică. Romancierul lucrează mai mult în tonuri fundamentale, lipsit de rafinamentul nuanțelor. Realismul psihologic, viguros, plin de sevă, nu are la el, așadar, diversitatea de expresie a unui Camil Petrescu. Prozatorul e înainte de toate, un arhitect, un constructor de edificii nu odată monumentale, atent la problemele de echilibru și perspectivă. Nici un alt scriitor român n-a fost atît de preocupat de ideea de **plan,** despre care mărturisirile oferă date revelatoare. Episoade și situații, distribuite laborios (cum arată recenta ediție critică) se regrupează, în **Ion,** în spiritul unei ordonanțe severe. La definitivarea ansamblului prezidează o geometrie clasică, avînd ca efect, potrivit precizării autorului: „Impărțirea fiecărui capitol în mici diviziuni care cuprind cîte o scenă, cîte un moment, în sfîrșit, un fir liber din țesătura generală". Romanul, „un corp sferoid se termină precum a început", adică după ce-l introduce pe cititor „în satul Pripas pe șoseaua laterală, trecînd peste Someș și prin Jidovița, se întoarce la sfîrșit pe același drum înapoi, pînă ce iese din lumea ficțiunii și reintră în lumea lui reală"... Prima frază a romanului, mai exact prima secvență, oferă, metodic, detalii de ordin topografic: „Din șoseaua ce vine de la Cîrlibaba întovărășind Someșul cînd în dreapta, cînd în stînga, pînă la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Amaradia, trece rîul peste podul bătrîn de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bîrgăului". In aria senină a idilelor lui Coșbuc, Rebreanu localizează o acțiune intens dramatică, după consumarea căreia tabloul general se estompează treptat. Cercul se închide în **Sfîrșitul** (cum se intitulează ultimul capitol) cu un tablou ușor modificat al **Inceputului**. „Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat (...). Peste zvîrcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergînd toate urmele (...). Copitele cailor bocănesc aspru pe drumul bătătorit și roțile trăsurii uruie mereu, monoton-monoton, ca însuși mersul vremii. Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început...".

Pe Rebreanu, procedeul acesta, — să-i spunem procedeul cercului închis — utilizat pînă la saturație în cinematografia modernă, pare a-l fi încîntat. **Pădurea Spînzuraților,** romanul imediat următor după **Ion,** începe și se încheie cu cîte o execuție prin ștreang. In **Răscoala** sînt reluate principiile construcției din **Ion,** romanul avînd, ca și acela, două părți. Eposul respectă o rigoare geometrică, aproape în modul lui Dante. Fiecare din cele două părți se bazează pe cîte șase momente; fiecare capitol, cuprinzînd șase sau șapte secvențe, poartă cîte un titlu dintr-un singur cuvînt: **Răsăritul, Pămînturile, Flămînzii...** Intre capitolele celor două mari secțiuni se observă paralelisme semnificative. Astfel, capitolul I, **Răsăritul**, are drept pandant în plan secund capitolul VII, **Scînteia**; capitolul II, **Pămînturile** trimite simbolic, dincolo, la capitolul VIII, **Flăcări**; în aceeași succesiune, capitolului III, **Flămînzii**, îi corespunde ca ecou capitolul **IX, Focul.** Pe de altă parte, capitolul inițial, **Răsăritul**, trebuie pus în legătură și cu capitolul final (XII), **Apusul**, eposul rotunjindu-se sub semnul unei zile lungi, concepută alegoric, o zi de tragedie antică. Precum într-o epopee, în **Ion** și **Răscoala** tonul ia o anumită cadență, încît nașterea, nunta, moartea, bucuria, crisparea se înscriu în ordinea faptelor naturale. Din această geometrie a cercului, nimeni nu poate ieși, ca atare desfășurarea epică nu poate avea decît un singur curs. Intre două sau mai multe soluții, protagoniștii optează pentru un fel de fatalitate, care, de fapt, este finalul impus de dialectica socială. Arhitectul se dovedește un dialectician al tragicului, a cărui **necesitate**, ca deznodămînt, nu este, ca la antici, de ordinul imanenței, ci determinată de structura societății. In condițiile date, sfîrșitul lui **Ion nu putea fi altul**. Nici o altă alegere nu era posibilă în **Răscoala.**

Protagoniștii, țărani, departe de a sugera o psihologie rudimentară, au parcă ceva din picturile murale de sub a căror vopsea afumată respiră mister. Elementaritatea lui Ion, de pildă, nu se confundă cu simplitatea, sufletul lui avînd destule cute ascunse, greu de sondat. Individul care-și convertește setea de pămînt într-o obsesie unică, fixată în subconștient, care-și reneagă dragostea și se automistifică, scontînd pe ideea că fericirea se traduce în numărul de iugăre, nu e nici transparent, nici lipsit de imaginație; numai metodele urmate se deosebesc de acelea ale arivștilor clasici. Probabil că instalat la oraș, în contact cu medii rafinate, un ins din categoria lui Ion ar fi urmat stilul unui Julien Sorel. Din eroul titular, prozatorul a făcut însă, de la un anumit punct, un exemplar stăpînit de instincte obscure, îndărătul cărora ar prezida „glasul pămîntului", căci „pămîntul are un glas pe care țăranul îl aude și îl înțelege". Teza, discutabilă, avea să fie expusă în **Lauda țăranului român,** discurs de recepție la Academie. Tensiunea are suport dramatic, personajele făcînd impresie prin **consecvența** într-o atitudine. Vasile Baciu nu vrea să dea pămîntul pentru a nu deveni „sărac", „slugă"; așadar nu **pasiunea** pentru pămînt e nota dominantă. Nevoia de independență îl determină, la rîndu-i, pe Ion, să persiste într-o decizie absolută. Atunci cînd, constrîns de tenacitatea acestuia, bătrînul cedează („Tot, tot... să se isprăvească!") — tensiunea psihologică atinge culmea. Pentru „bocotanul" deposedat, acest moment e prăbușirea; în schimb, satisfacția lui Ion se apropie de sublim, euforia traducîndu-se într-un gest cu virtuți teatrale:

„Sufletul îi era pătruns de fericire. Parcă nu mai rîvnea nimic și nici nu mai era nimic în lume afară de fericirea lui. Pămîntul se închina în fața lui, tot pămîntul... Și tot era al lui, numai al lui acuma...

Se opri în mijlocul delniței. Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele, îngreunîndu-le ca brațele unei iubite pătimașe. Ii rîdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. Il cuprinse o poftă sălbatică să îmbrățișeze lumea, s-o crîmpoțească în sărutări. Intinse mîinile spre brazdele drepte, zgrunțuroase și umede. Mirosul acru, proaspăt și roditor, îi aprindea sîngele.

Se aplecă, luă în mîini un bulgăre și-l sfărîmă între degete cu o plăcere înfricoșată. Mîinile îi rămaseră unse cu lutul cleios, ca niște mănuși de doliu. Sorbi mirosul, frecîndu-și palmele.

Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pămîntul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor...

Se ridică deodată rușinat și se uită împrejur să nu-l fi văzut cineva. Fața însă îi zîmbea de o plăcere nesfîrșită".

Scena care dă titlul capitolului **Sărutarea** se transformă pe nesimțite într-un interludiu liric, nu fără intenții simbolice. Momentul e dintre acelea care, ca plastică și semnificație, transcend dincolo de amănunte, fixîndu-se puternic în memorie. Mulți nu rețin din roman decît acest moment al sărutului, — așa cum alții își întipăresc din **Iliada** vreun episod patetic. Un critic fin, ca E. Lovinescu deducea de aici că Ion este „expresia instinctului de stăpînire a pămîntului", un fel de posedat, cu porniri atavice, în afara determinismului social și economic, — punct de vedere ce omite explicația reală, de ordin economic, utilitar. Cu toate că prozatorul apăsa, în **Lauda țăranului român,** pe ideea că setea de posesiune ar fi specifică numai acestuia, fenomenul apare în condiții economice analoage și în alte părți. De menționat, de pildă, romanul **Țăranii** al polonezului Wladislav Reymont. O scenă similară cu aceea a sărutului din **Ion** se găsește în **La Terre** de Zola; alta, mai apropiată încă, în **Regain** (Regenerare) de Jean Giono. Indoit peste brazdă (gestul lui Ion), un bărbat din **Regenerare,** ars de soare, apucă un bulgăre: „... îl privește, îl miroase, îl macină între degete, făcîndu-l să curgă, apoi contemplă unsoarea roșcată ce rămîne pe piele". Taciturnul Panturle, în mijlocul ogorului, „pare îmbrăcat cu o bucată de arătură; pare un simbol: ...e solid înfipt ca o coloană...".

Dramă a pămîntului, **Ion** e în același timp un roman al iubirii tragice și al morții; pămîntul singur rămîne indiferent și mut, pe cînd erosul se încheie în sînge și păcat iar Ion și Ana dispar năprasnic. O mînă a fatalității face ca și copilul acestora să se stingă, — și cu el neamul Glanetașului. Eliberat de obsesia pămîntului, sufletul lui Ion, disponibil pentru alte patimi, caută, ca într-o tragedie de Eschyl, revelația dragostei, pe cînd Ana are revelația morții. La rîndul ei, Florica e un alt Ion, de sex feminin, măritată fără dragoste, pentru avere. Rebreanu, incolor cînd descrie scene tandre, este un admirabil pictor al forței și fenomenelor naturale, văzute solemn. Murind, bătrînul Dumitru Moarcăș, adăpostit în casa Glantetașilor, păstrează pînă la sfîrșit liniștea mujicului din **Trei morți** de Tolstoi. „Omul trăiește ca să moară" (îi spune Anei bătrînul). Și cum trăiește așa moare. Dacă trăiește rău, moartea-i bună și blîndă ca o sărutare de fată mare. Dacă trăiește bine, ehehe, atunci moartea-i rea și coasa nu taie și te chinuiește și te sucește mai dihai ca-n pîntecele iadului".

Const. CIOPRAGA

revoluția română de la 1848

(urmare din pag. 1)

de a obține, printr-o radicală transformare, îmbunătățirea soartei lor. In Țara Românească, evenimentele din 11 iunie, desfășurate simultan la Islaz și București, marchează începutul unei perioade de efervescentă activitate revoluționară. Intre acțiunile din cele trei țări nu există o ruptură; vechile legături dintre revoluționari sînt continuate și adîncite acum. Scopurile pe care și le propun sînt, în punctele lor esențiale, comune. Nu poate fi vorba deci de revoluții distincte, ci de o singură, unitară, revoluție română. Prin scopurile și momentul izbucnirii, ea se încadra în contextul general al revoluțiilor europene, dar venea, în același timp, cu o puternică notă de originalitate. Faptul se va reflecta, în mod pregnant în programele revoluționare; întîlnim în ele atît revendicări burgheze tipice, cît și revendicări izvorîte din necesitățile specifice ale societății românești. Dar chiar acele puncte pe care le găsim în programele majorității revoluțiilor europene, sînt adaptate după trebuințele românilor. Referindu-se la aceasta, M. Kogălniceanu arăta în Dorințele Partidei Naționale că „legea fundamentală a țării — programele legiferate deci — trebuie să fie o plantă indigenă, expresia năravurilor și nevoințelor nației". Pe de altă parte, în redactarea programelor a trebuit să se aibă în vedere factorul extern, posibilitatea unei intervenții armate străine. Faptul apare evident mai ales în Petiția-proclamație din Moldova, dar aceeași situație a determinat o anumită prudență și în redactarea celorlalte programe.

Nu a putut fi, mai ales, inclus în program dezideratul comun al generației de la 1848, formarea statului unitar al tuturor românilor, deziderat exprimat atît de limpede de participanții la marea adunare națională de la Blaj: „Noi vrem să ne unim cu țara". Inscrierea însă a unei autonomii, iar mai tîrziu în Dorințele Partidei Naționale, a unirii Moldovei cu Țara Românească într-un stat neatîrnat, constituia în intenția revoluționarilor o primă treaptă spre realizarea scopului final. Autonomia trebuia să constituie, în același timp, un teren favorabil pentru realizarea transformărilor cu caracter burghez. Intîlnim în toate programele aceeași tendință de reformare a statului, pornind de la principiul suveranității poporului, de înlăturare a despotismului și arbitrariului, de găsire a unor forme constituționale și de participare a unor pături largi la viața politică. Intîlnim, de asemenea, acele condiții fără de îndeplinirea cărora dezvoltarea burgheză a statului nu putea fi concepută — libertatea individuală, libertatea comerțului, libertatea presei și a cuvîntului. In programe apare clară tendința burgheziei de a-și asigura o nestînjenită dezvoltare economică. In spiritul vremii se acordă o deosebită atenție luminării poporului prin înființarea de școli, luminarea ce ar fi servit la dezvoltarea activității politice și economice. Nu putea fi neglijată nici îmbunătățirea soartei țăranilor, fără de rezolvarea căreia constituirea României moderne nu putea fi concepută; în Proclamația de la Islaz și în Dorințele Partidei Naționale a fost prevăzută împroprietărirea prin despăgubire. Din acest punct de vedere, revoluția din Transilvania a dat o soluție mai radicală, rezultînd din situația concretă existentă aici, împroprietărirea fără despăgubire, materializînd astfel ideea pe care, cu puțin timp înainte, o exprimase Avram Iancu: „Mîntuire pe veci, fără plată, sau moarte". Ideea a fost reluată și în programul moldovean alcătuit la Brașov, Principiile noastre pentru reformarea patriei, mai tîrziu revenindu-se însă asupra ei. Pe aceeași linie se încadrează secularizarea averilor mînăstirești și dezrobirea țăranilor.

Revoluția a formulat, astfel, un vast program de reforme, unitar în trăsăturile sale esențiale. Datorită înfrîngerii ei, programul nu a putut fi aplicat atunci; el a stat însă la baza principalelor transformări din perioada următoare. Unirea Moldovei cu Țara Românească, reforma agrară, secularizarea averilor mînăstirești, dezrobirea țiganilor, reforma școlară, introducerea regimului constituțional, independența sînt tot atîtea transpuneri în fapt ale programului formulat de revoluție. De altfel, la efectuarea acestor transformări, o importantă contribuție vor aduce tocmai foștii revoluționari de la 1848, deveniți apoi, unii din ei, eminenți oameni de stat. Revoluția ne apare, astfel, și din acest punct de vedere, ca fiind organic încadrată în istoria noastră.

— Ați accentuat într-un fel anume cînd ați spus că subtitlul piesei este „Locțiitorul". De ce?

SORANA COROAMĂ: Fiindcă-n piesă ideea este reluată cu insistență. Mai presus de Petru este Ștefan. Dar Ștefan, el însuși, nu e decît un locțiitor al Bourului Alb...

— Începutul începuturilor

SORANA COROAMĂ: Exact. Și mai există o replică importantă: „Apără acest pămînt..."

TEOFIL VÂLCU: „Apără acest pămînt străvechi, de la Miază-

● puterea e uneori ucenicul vrăjitor, nu? ● Rareș coboară în infern ● locțiitorul tuturor ● disciplină ca la armată ● reînființarea institutelor de teatru descentralizate ● un absolvent pe 4 locuri ● piese care pleacă

—1.500—2.000 de oameni severi. Există o igienă a actorului (odihna, concentrarea, punctualitatea ș.a.) a cărei respectare o voi cere strict. Seară de seară. E adevărat

— Și s-ar relua o veche tradiție.

SORANA COROAMĂ: Eu cred, de asemenea, că teatrele naționale ar trebui să se muleze carecum și



de vorbă cu SORANA COROAMĂ: înțelepciunea se confundă adesea cu o mare tristețe și TEOFIL VÂLCU: dacă nu vom trăda publicul, va fi al nostru

— Vă aflați la Iași tovarășă Soroana Coroamă pentru a monta Petru Rareș. Ce va fi acest spectacol?

SORANA COROAMĂ: În nici un caz repetarea celui de la București. Spectacolul de aici va avea cred o altă amploare, ca dimensiune, dacă nu și ca profunzime. Teofil Vâlcu nu seamănă cu George Constantin. Rolul este „istoric", dar cu multiple rezonanțe și implicații contemporane. Acești doi mari actori ai scenei contemporane sînt două personalități profund diferite, chiar dacă gîndesc „teatru" de multe ori la fel. Scena ieșeană pretinde de altfel ea însăși o altă viziune.

— A propos de acest spectacol, dar și în genere: cum poate fi contemporan un spectacol istoric?

SORANA COROAMĂ: Simplu spus: prin ideile pe care le vehiculează. Prin întrebările foarte cotidiene cărora le dă răspuns major. Ne imaginăm uneori o dramă istorică, mi se pare, ca fiind foarte îndepărtată în timp și în spațiu. O concepem într-o măreție inumană, ce se poate confunda cu falsa solemnitate, cu o festivitate de un gust îndoielnic. Gîndind simplu și adînc uman, gîndim „istoric". Istoria este viața în mers, dar și cauze politice, dar și țeluri politice.

— E, cumva, ceea ce persistă in a se numi „demitizarea" istoriei, istoria văzută din culise?

SORANA COROAMĂ: Nu, nu, nu! Se folosește termenul de demitizare, scoatere din legendă, pentru unele procedee ce mi se par pernicioase. Vulgarizare, pe scurt. Cu totul altceva aș vrea să fac: o apropiere. Petru Rareș este o dramă a puterii, dar nu atemporală și aspațială.

— În ce sens e o „dramă a puterii?"

SORANA COROAMĂ: Atracția puterii, pericolul puterii, fascinația puterii, măreția puterii...

— Dar ce deosebește această piesă de altele, crescute pe aceeași idee, a puterii? (Hașdeu, Omescu, Davilla, Delavrancea).

SORANA COROAMĂ: Omescu e și el un autor contemporan, nu? ! Gîndește oarecum pe același traseu, al istoriei văzute cu ochii omului de azi. Cu ceilalți e altceva. O predominare a măreției epocii. O reînnoire a unor virtuți legendare.

— Dramă a puterii în sensul că puterea îl distruge pe cel ce ajunge s-o posede, îl „pierde"?

SORANA COROAMĂ: Puterea este puțin ucenicul vrăjitor, nu? Prins (de bunăvoie) în vîrtejul puterii, eroul se „pierde" pe el însuși. În favoarea a altceva. Arde. Carnea se transformă în pulbere, în cenușă. Rămîne spirit pur, voință pură, iluminație pură. Știu eu? ! Cunoaștere pură... În orice caz Rareș trece prin foc și coboară în Infern, și apoi, purificat — cu un cuvînt mult mai simplu: înțelept: — își continuă traiectoria.

— Și cum veți sugera scenic asta?

SORANA COROAMĂ: Coborîrea în Infern?

— Și înțelepciunea la care ajunge.

SORANA COROAMĂ: Înțelepciunea se confundă de multe ori cu o mare tristețe. Dar este o tristețe frumoasă nu? O tristețe dătătoare de speranță. Luminoasă, senină. O însingurare aparentă; în fond o apropiere tainică pe alt plan. Există în fapt o replică nespus de frumoasă: „La adîncimi foarte mari — sub accidentele continentelor, pînzele de apă se întîlnesc". Într-un fel, e ceea ce se întîmplă în piesă: voința întîlnește voința, aparența se diluează și se ajunge la — țin foarte mult la asta — la esență.

— Teofil Vâlcu, cum veți privi toate acestea și cum le veți juca?

TEOFIL VÂLCU: Petru Rareș pentru mine înseamnă o revenire pe scena Naționalului ieșean după o pauză de vreo 3—4 ani cu un personaj istoric. Există niște coincidențe-n minte, à propos de acest Petru Rareș, care este „fiul Rãreșoaiei", și e firesc să am emoție pentru că, jucîndu-l pe Ștefan la televiziune, tot sub bagheta regizorală a Soranei Coroamă, acum mi-a-ncredințat și rolul „locțiitorului". Horia Lovinescu, de altfel, își subintitulează piesa: „Locțiitorul". Rolul este amplu și complex. Eu sunt foarte de acord cu concepția regizoarei despre această înțelepciune la care ajunge Petru — cel ce cade, urcă și iar decade — o înțelepciune tristă, dar generoasă, profundă. Suntem încă în perioada de pritocire a rolului, e greu de vorbit. Mai am încă de muncit pînă să intru în albia rolului.

SORANA COROAMĂ: Ar trebui vorbit și de Rareș-omul politic. E una din fațetele importante ale rolului. Rareș, bun strateg, bun tactician, acceptînd o aparentă decădere umană, urmărește, foarte eficace, un mare țel politic.

TEOFIL VÂLCU: ...Care îl și urmărește, pînă în subconștient, pînă și în momentele de halucinație.

SORANA COROAMĂ: Rareș își urmărește ideea politică cu o luciditate și o tenacitate nemaipomenite.

— Care e acea idee politică?

TEOFIL VÂLCU: Vă spun eu o frază care-l caracterizează excelent: „Nu sunt decît un plutaș, care atîta cît trăiește trebuie să îndrepte încărcătura asta (oamenii și locurile) spre viitor". Este un motto politic perfect.

noapte la Dunăre, căci aici este o gură de rai unde se păstrează vie înțelepciunea și știința oamenilor de demult! Dacă ele dispar, Europa rămîne ca o roată fără osie!" Asta e Locțiitorul! Locțiitorul celor mulți și de demult. Poporul acesta a avut de-a lungul veacurilor atîția oameni politici capabili.

— Cum sfîrșește Rareș?

SORANA COROAMĂ: Nu sfîrșește. Intră în nemurire. Trece definitiv de la aparență la esență.

— Bănuiesc că va fi nu un spectacol „grandios", ci un spectacol sever.

SORANA COROAMĂ: Da, sper să fie un spectacol sever. Grandios nici nu țin să fie; dar sever, da.

— Să schimbăm puțin ordinea de idei. Dumneavoastră, Teofil Vâlcu, dețineți acum puterea în ambele planuri: în ficțiune și în realitate, ca director al Naționalului. Ce înțelegeți printr-un TEATRU NAȚIONAL?

TEOFIL VÂLCU: Un teatru nu poate fi decît o manifestare a spiritualității naționale. Un mesaj de umanitate, de conștiință revoluționară transmis poporului, care și-a ales artiștii ca purtători ai geniului lui, ai aspirațiilor sale. Nu e vorba de o „putere" aici, mai degrabă de o trudă. Vreau, împreună cu colectivul, să slujesc programul de educație socialistă.

— Veniți „la putere" de jos, din măruntaiele teatrului...

TEOFIL VÂLCU: Teatrul nostru are nevoie de un program innoitor. Suntem la un moment în care e nevoie de o reexaminare a structurilor lăuntrice, a formelor de organizare, a distribuției de forțe, și de o fixare a unor noi obiective. Vom promova pe cei talentați, serioși și modești. Cine dorește sincer să urmeze programul, se va bucura de toate realizările. Cine nu, nu-i obligat să stea cu forța. Cea mai veche scenă a țării trebuie să încerce a fi și cea mai bună scenă a țării. Se va intra greu în Național și se va ieși ușor. E vorba de o selecție severă. Trupa trebuie restructurată. Probabil că vor trebui invitați, „curtați" anumiți actori foarte buni și din alte părți, pentru a-i coopta.

— Spuneți-mi, în trei expresii doar, în ce constă PROGRAMUL de care vorbiți.

TEOFIL VÂLCU: Repertoriu major. Realizarea lui la cel mai înalt nivel artistic. Disciplină și severitate ca la armată, dacă mă pot exprima astfel. O instituție de spectacol trebuie să aibă disciplină mai acerbă decît alte instituții, pentru că activitatea ei, spre deosebire de a celorlalte, se desfășoară în fața ochilor a 1.000

că în aceste condiții, concediul actorului (30 zile) se revelă insuficient. Probabil că apariția unei Legi a teatrelor — care de vreo zece ani se tot naște, și cred c-am să ies la pensie fără s-o mai apuc — va reglementa acest punct.

— Se va juca Hamlet pe scena Naționalului?

TEOFIL VÂLCU: Dacă găsesc interpret ideal pentru Hamlet, absolut. Improvizație și experiment gol, nu. Pentru experimente novatoare va sta la dispoziție, sub responsabilitate unică, Studioul teatrului.

— Exista mai demult un proiect (Hamlet), o ofertă...

TEOFIL VÂLCU: A lui Omescu? Îl consider pe Ion Omescu un foarte ... (pauză) ... erudit actor și prieten, îl consider un om multilateral — dar Hamlet nu mai poate juca. E mult prea în vîrstă pentru a găsi resurse interpretative pentru prospețimea lui Hamlet. El... l-a jucat! L-a jucat în cartea pe care a scris-o. Să descărcat. Scriind o carte excelentă. Despre cum se face Hamlet. Dar una e cum și alta e să.

— La ce piese din marele repertoriu v-ați gîndit?

TEOFIL VÂLCU: Cer clemență. Abia azi am fost ins alat. Repertoriul unui teatru e un produs al tuturor celor care lucrează în el, în teatru. Am cerut tuturor propuneri. Voi selecta.

— Veți și juca?

TEOFIL VÂLCU: Funcția e efemeră. Azi ești, mîine nu ești. Nu mă pot despărți de profesia mea. Da, voi juca. Prea mult timp n-am jucat. Niște aripi mi-au fost tăiate. Aveam angajament de a pleca la București. N-am plecat. Acum sper că și ca actor îmi voi realiza PROGRAMUL.

— Fiindcă veni vorba, trebuie să vă întreb, Sorana Coroamă, de ce ați părăsit Iașul?

SORANA COROAMĂ: E o greșeală. Nu am părăsit Iașul. Mi-am început și mi-am făcut cariera la București. Am venit temporar la Iași. Deci, ca regizoare, n-am părăsit Iașul. În alt sens, da, e adevărat. Copilăria și adolescența mea s-au petrecut aici. Primele spectacole văzute — aici. Dar, în fine, nu despre asta e vorba. Întrebați mai înainte de „Naționale". Am o tristețe în legătură cu Naționalele noastre. Desființarea institutelor de teatru care dădeau actori direct Naționalelor respective (Iași, Cluj). Cred că reînființarea lor ar frîna considerabil fenomenul gravitării spre București. Oamenii acolo au învățat, acolo au trăit studenția — acolo trag. În plus s-ar cîștiga o mai mare varietate interpretativă.

pe specificul regiunilor în care se află. E inadmisibil ca Naționalul clujean să nu joace Blaga, de exemplu. Iar Iașul Trilogia lui Delavrancea. Marele repertoriu și cel „special", „localizat", trebuie să fie mai mult decît paralel: să se suprapună pe cît posibil.

— Cîte spectacole poate produce într-o stagiune Naționalul ieșean? În medie.

TEOFIL VÂLCU: După părerea mea, 7-8.

— Cum vedeți structura repertoriului ideal, pentru a putea împăca toate tipurile de public și de repertoriu?

TEOFIL VÂLCU: 1. Clasicii naționali: o piesă. 2. Drama urgie actuală românească: o piesă (bună!) sau chiar două...

— Deschiderea spre actualitate! Numai, piesele să fie... !

TEOFIL VÂLCU: ...3. Clasicii dramaturgiei universale: o piesă. 4. Dramaturgia țărilor socialiste: o piesă-două. 5. Dramaturgia occidentală contemporană: o piesă-două. 6. Dramaturgia pentru cei mici: o piesă. 7. Diverse (comedii etc.): o piesă.

— Actorul de dramă s-a trădat: ați pus comediile la urmă, și încă la „diverse".

TEOFIL VÂLCU: Nu orice comedii. Texte de substanță, nu frivolități. Trupa din Iași are comedieni foarte buni.

— Cu Dăncinescu, Vitcu, Macovei te poți duce oriunde!

TEOFIL VÂLCU: De acord și cu mulți alții. Vitcu e un actor original. Al doilea Ramadan, aș zice.

— Are ceva al lui, numai al lui...

SORANA COROAMĂ: Da, un timbru propriu.

TEOFIL VÂLCU: Publicul ieșean poate fi readus la teatru — pentru că mi se pare că-n ciuda calităților trupei, l-am cam pierdut — prin seriozitatea repertoriului și a montărilor. Dacă nu vom trăda publicul, el va fi al nostru. Din experiența mea de truditor al scenei știu că la o piesă slabă se muncește mult mai mult decît la una bună. Dar publicul o simte. Să nu ne-nchipuim că-l putem păcăli. Am preluat foarte multe lucruri bune, dar alături și niște opțiuni pentru piese nu chiar așa de reprezentative, de interes minor. Nu-și vor mai găsi locul în acest teatru.

— Vă mulțumim pentru aceasta în special și pentru convorbirea oferită în general.

P. G.

cartea orașului

Numai o carte se poate bucura
de trecerea mea printre lucruri.
Numai în litere cred
și-n creșterea ierbii.
Bolnave, casele acestui burg
se reazemă de străzi și-așteaptă-ntr-una ;
doar ele și doar geamurile lor
se bucură de cum răsare luna.

Și dincolo de-acest copac, cînd stai
și îl privești din fiecare parte,
cum cade frunza, crezi că-n fața ta
incet, pe rînd, în rafturi moare-o carte...

iubire refuzată

Despre tine nu se poate scrie
decît pe bobul de grîu.
Istoria ta începe
toată
pe-o pasăre.

Cu plecarea ta
cel mult poți umple o secundă,
și după aceea,
un măr rotund,
rostogolindu-se peste tine,
iți va copia trupul.

cerneala statuilor

Bolește piatra in rotundul ei,
o dor privirile care-o ating.
Parcă se-aud în carnea ei femei
care în piatră chipul trist și-l sting...

Și trec femei, și calcă peste ea,
și doare piatra, dor într-un tîrziu
și pașii. Ce se-ntîmplă, de mă doare
acum cerneala cea cu care scriu ?

zahăr și singurătate

Singur,
intîrziind intr-o fotografie
cu vîrste alese,
în care și zahărul se poate topi ;

Numai tu mă poți opri
să nu ies din vîrsta
aceasta,
plătindu-mă cu vorbe nerostite
vreodată,
cu vorbe care se scriu
numai cu cerneală albă.

maratonul cărților

Totul e posibil,
dar cine ș ie pe unde se poate intra
într-o carte ?
Ascultăm împreună
cum dorm literele ;
din ele coboară
în fiecare zi
un om dincolo de o masă.
Fierbe cartea,
e cald între coperți,
și pînă miine dimineață
mai este destul întuneric.
Au început să crească literele,
știi, totul e posibil.

Să stai într-un fotoliu,
Completîndu-ți culoarea ochilor
cu cîteva cuvinte,
fugind după cel care s-a-ncumetat să alerge
printr-o carte,
(sigur, acela are plămînii cit două nopți)
și să-l auzi, gîfîind,
din ce în ce mai tare,
din ce în ce mai tare,
pînă cînd îl vei găsi
căzut pe ultima filă...

Totul e posibil, dar cine știe
să alerge printr-o carte ?



DAN ROTARU

opinii...

glose despre arta lui marin preda

Ceea ce impresionează cu precădere în proza lui Marin Preda este experiența de viață, puțin obișnuită, care se comunică, și, în raport cu ea, atitudinea umanist-raționalistă a scriitorului; dar în aceeași măsură se poate vorbi de valoarea estetică a creației sale, recunoscută unanim, mai întotdeauna cu superlative. Avem de-a face, deci cu un scriitor de un înalt civism, cu un **moralist** de o factură deosebită, dublat de un **artist** excepțional. Încercarea de a pune în lumină atributele artei lui Marin Preda devine, din acest motiv, imperioasă și seducătoare, presupune multă responsabilitate, mai ales că o atare întreprindere nu s-a făcut în mod special, referințele fiind structurate pe o singură idee, dispersate și nedelimitate. Aici, firește, nu intenționăm decît să găsim cîteva jaloane pe care să le nuanțăm și care pot constitui schița unui eventual și necesar studiu de proporții.

Scriind despre arta de prozator a autorului **Moromeților**, după ce în prealabil se va fi precizat problematica majoră și complexă a operei sale, credem că trebuie în primul rînd subliniată și argumentată virtutea esențială a artei sale: **capacitatea analitică,** remarcată de toți comentatorii, fiindcă se impunea de la sine. Într-adevăr, forța lui introspectivă e **unică** în literatura noastră, în sensul că la Marin Preda investigația e **altfel,** pentru că și psihologiile avute în vedere sînt **altfel**, datorită unor relații noi în care sînt puși eroii. Iată de ce, în acest caz, interesează **timpul** cînd se manifestă reacțiile lui Pațanghel, Ilie Resteu, Beleagă, Moromete, Țugurlan, Cocoșilă, Birică, Bălosu, Boțoghină etc. **timpul** cînd se manifestă Moromete din vol. II, Niculae, Anton Modan, Vasile Bodescu, Ilie Barbu etc.; interesează **timpul** cînd scrie Marin Preda, viziunea oferită de **prezentul** socialist. Dar afirmația lansată de Ov. S. Crohmălniceanu, și preluată de mai toți exegeții prozatorului, cum că **Moromeții** este primul nostru roman psihologic inspirat din lumea satului, ne apare exagerată, fără îndoială. Sub impulsul unei frenezii firești, produsă de marea forță analitică a lui Marin Preda, s-a uitat de scrierile lui Slavici, Rebreanu, Sadoveanu, Agîrbiceanu etc. Prin urmare, observația nu trebuie să fie exclusivă. Delimitări se pot face, cum arătam mai sus, ba chiar se impun. Ion Caraion, într-un excelent eseu (**Marin Preda. Despre poezia gîndirii,** Luceafărul, 17 dec. 1971) astfel procedează: „Rebreanu, **descriind** (s.a.) țăranii, descrie forța mulțimii; literatura lui e parcă o literatură a biologiei. Sadoveanu, **povestind** (s.a.) țărani, a poetizat instincte, înțelepciuni și elemente; literatura lui e parcă o simfonie cvasivegetală. Marin Preda, urmărind prosopopeea rurală **problematizează** (s.a.) și adună sub proiectoarele gîndirii circomvoluțiuni și conștiințe care sînt ale unei pături socotite amorfe, dar care nu sînt amorfe...".

Se va observa în proza lui Marin Preda o **restrîngere a situațiilor epice** în favoarea analizei cazurilor de conștiință, pentru a releva sensuri morale, cu implicații de ordin general. În plus, scriitorul are o mare plăcere, vizibilă chiar (și mai mult) din volumul de debut, pentru stările sufletești inedite, pentru cazurile-limită, urmărește cu minuție contorsionarea mișcărilor psihice ale eroilor, fără să-i pună în situații neapărat fortuite. El nu este preocupat de fabulație, de aglomerarea faptelor — deși nu le desconsideră —, iar cînd există, ele sunt convertite în pretexte de a sonda aspectele de conștiință și stările de spirit. Eroii, fie din lumea satului, fie de altă proveniență, au o psihologie complicată, explorată la mari adîncimi, cu mijloace nespectaculoase ; dimpotrivă, ni se dezvăluie un virtuos discret, aparent rece, imperturbabil. Și-a însușit parcă atitudinea detașată a lui Moromete. Nuan-

criticul și polisemia operei

Opera literară este o aventură continuă : scrierea și lectura ei sînt verigile unui lanț de primejdii, un drum în care riscurile sînt luate pe cont propriu și dacă totuși, deopotrivă, ele sînt asumate de scriitor și cititor, aceasta se datorează fascinației unice produse de descoperirea operei. Aventura creatorului, ne spune J. Bellemin-Noël în cartea sa Texte et avantexte, **se consumă în avantext, în complexitatea difuză în căutarea structurii. Variantele multiple ale unei scrieri trădează nehotărîrea scriitorului și sarcina criticului ar fi aceea de a pătrunde în universul trecut sub tăcere, al genezei pentru a surprinde momentul și mobilurile deciziei de a considera opera încheiată. Rezultă că opera finită e un echilibru precar, dar miraculos între decizie și indecizie, in același timp o sentință de „recluziune pe viață" a variantelor rămase în manuscris și o condamnare capitală a celor rămase nescrise. Dincolo însă de indecizie, variantele nu presupun nicidecum drumul operei** în căutarea formei, **cum s-a crezut atita timp, căci nu există semnificație în afara cuvîntului. O demonstrează cu aproape 30 de ani în urmă D. Popovici dovedind o nebănuită modernitate** (Poezia lui Eminescu). **Analizînd variantele ce au premers** Mortua est, **autorul arăta că succesiunea lor nu a condus către o formă perfecționată, ci a produs mutații decisive ale perspectivei spațiale ; metamorfoza e și mai adîncă : împăcarea cu destinul devine** gest titanian.

O situație similară o prezintă edițiile revizuite și completate în care e manifestă aceeași indecizie așa incît ultima ediție se face mesagera celor anterioare dar și a avantextului rămas nescris. C. Crișan consideră (Ieșirea din metaforă) că cele trei ediții ale Risipitorilor **(la ora scrierii acestor rînduri, patru, adăugîndu-se apariția în B. P. T.) sînt trei opere diferite. Dacă în prima ediție personajele aveau semnificația pe care** timpul **le-o acorda, edițiile ulterioare introduc timpul în personaje. Întreg edificiul demonstrației are însă premise false din punctul**

spectacolul estetic

Existența și opera lui Lovinescu stau sub zodia contemplației. Abandonat unei singure virtuți și oficiind un singur cult, al Cuvîntului, imaginea de azi a creatorului e o pasăre cu aripile încremenite în alb. Există o vocație a superiorității așa cum există una a scrisului sau a tragicului, născută din detașare și din orgoliul unei renunțări, față cu care totul e simplă aparență. Sociabilitatea a fost un ideal, și obositor și irealizabil. Dar contemplația nu însemna reverie, sau nu în primul rînd reverie, ci atitudine reflexivă și restricție. Insăși conștiința critică se leagă de comprehensiunea eului, ca posibilitate de individualizare. „Originile oricărei formații critice — scrie Lovinescu în *Memorii I* (1930) — stau în înseși originile inițierii literare: cum prima reflexie făcută în marginea abecedarului sau a cărții de lectură reprezintă adevăratul punct de plecare al atitudinii critice, el se pierde în timp și nu prinde conștiință de sine decît foarte încet, pe măsura anilor și a experienței literare. In concepția firească tuturor copiilor de a scrie, însemnînd tăblițele eternității cu versuri sau proză, atitudinea de inhibiție, spontană mai întîi, dar teoretică apoi, constituie în ochii mei de-acum, poate cea dintîi piatră de hotar a formației mele spirituale".

Contemplația există sub protectoratul acestei inhibiții, al cărei sens nu poate fi înțeles decît în legătură cu problema „determinării actului de creație". Un flux intelectual, urmat întotdeauna de altul afectiv, supuse întotdeauna cuvîntului. In cîteva note și însemnări din presa literară a vremii se anunțau noile preocupări eminesciene ale lui Lovinescu și totuși cel mai controversat roman, *Mite*, nu s-a născut, surprinzător, din acest exercițiu, ci, dimpotrivă, imprevizibil, la lectura unei scrisori a lui Maiorescu adresată poetului: „E cu putință ca fragmentele citate ale scrisorii lui Maiorescu să nu fi trezit nici pe departe în cititor ecoul trezit în mine, în momentul unic, cînd, din adîncimi nebănuite, s-a precipitat germenul din care a rodit apoi romanul meu *Mite; ca întotdeauna emoția a precedat și a determinat actul vieții* (s.n.)". Aici e de făcut însă o precizare. Bănuind adevărul unei fraze a lui Schelling, „arta realizează etapa cea mai înaltă în dezvoltarea dialectică a spiritului, ca una care împacă și armonizează în sine realitatea cu idealul", Lovinescu și-a înțeles, el însuși, drama: nu atît însingurare de ceilalți, cît însingurare de sine. Opera sa este expresia unei pierderi și nu întîmplător criticul și-a încheiat cariera cu scrierile din ciclul junimist, această mască a efortului de a afla în Maiorescu o identitate. Una, însă, pe care, la rîndul ei, o va pierde. Maiorescu oferise, pentru întîia dată, operei, un statut estetic propriu, față cu care însă realitatea își păstra, în continuare, o deplină autonomie. Păstrînd identic primul termen, Lovinescu e cel dintîi care introduce o relație de subordonare: „...e un fapt neîndoios că raportul dintre expresie și realitate nu e întotdeauna una de subsecvență, ci de multe ori e un raport de precedență. In loc să o urmeze, cum ar fi firesc, adese cuvîntul determină realitatea sufletească".

Articolul, din care am luat fraza, se intitula sugestiv *Expresia creatoare de realități,* nu exclusiv cele sufletești. Nu se așeza, cum s-ar

mersul unei expertize

S-a spus în legătură cu Alexandru Odobescu că el este primul care a vorbit la noi despre Rubens, despre Albrecht **Dürer sau despre Jean Goujon. Lucrul acesta este adevărat, chiar dacă în 1853, de exemplu, apărea în** Gazeta de Moldavia, **un articol despre Rubens. Ceea ce ar trebui însă imediat adăugat este faptul că Odobescu face această operațiune cu o competență și cu un tact pedagogic exemplar.**

Una dintre cele mai frumoase pagini ale Falsului tratat de vînătoare **este analiza „vocațiunii miraculoase a sfîntului Hubert", de Albrecht Dürer. Totul este surprinzător în acest text, finețea punctului de vedere analitic, ritmul exegezei, scenariul ei extraordinar.**

Prima mișcare a criticului este aceea de a privi gravura de la distanță, cu o modestie care aparține mai mult amatorului, decît specialistului încrezător în calificarea sa: „Cînd...ne intoarcem privirea asupra gravurii vechiului artist german, mai 'nainte de toate, mintea noastră încearcă... **un simțămînt de sfială. Ne întrebăm dacă acea scenă, complicată cu tot vulgarul aparat al vînătoarei, posedă cu adevărat în sine elementele unei opere estetice? Dacă cumva frumosul poate să existe acolo unde el nu izbește chiar de îndată vederile? Ne uităm, ne întrebăm..."**

Analiza a debutat printr-un gest de neîncredere formală, printr-un aer modest și „incompetent", cu care ne punem imediat de acord. Istoria arheologiei **nu conține și ea, de la primele rînduri, o declarație elegantă de declinare a competenței? Odobescu nu începe niciodată „de sus", pentru că inteligența lui se întemeiază pe un bun simț desăvîrșit. Celor care cred că pot vorbi de** diletantism, **în legătură cu autorul** Falsului tratat de vînătoare, **va trebui să le facem numaidecît observația că Odobescu este „diletant" prin constringere. Exceptîndu-l pe Tudor Vianu, nu există nici un alt critic român (în înțelesul larg al cuvîntului), care să se arate a fi mai prevenitor cu cititorul și mai protocolar decît Odobescu.** Prudența **și** modestia **sînt pentru el forme de expresie ale** curteniei, **un fel de a deschide cu grație și cu bunăvoință o ușă imaginară.**

A doua mișcare a expertizei reprezintă o întîrziere premeditată a „diagnosticului", în așteptarea unui moment mai potrivit. După ce „s-a îndoit" de valoarea gravurii lui Dürer, Odobescu trece la formularea unor impresii, **cu aerul că nu și le poate explica: „... cu cît privim mai cu băgare de seamă combinarea acestei compozițiuni, în care geniul tedesc se vădește cu toate naivele sale amănunte și cu toate precugetările sale reflective, cu atit mai mult in-**

ţele ascunse, inefabile, sunt exprimate prin surprinderea gesturilor, a unor imagini şi fapte ce par nesemnificative. În opera de maturitate această **obiectivitate** nu se confundă cu redarea frustă, ci capătă o mare forţă de sugestie artistică.

Relevarea talentului analitic al lui Marin Preda nu se va face în detrimentul altor însuşiri ale scrisului său: neobişnuita **putere de observaţie a fenomenelor sociale**, capacitatea de a înfăţişa la fel de bine **medii diferite**, cu aspectele lor caracteristice, modul ingenios de realizare a **tensiunii dramatice**, a conflictelor, concretizat într-o acţiune de multe ori pasionantă etc. Entuziasmul provocat de fulguraţia analizelor psihologice nu va acoperi ceea ce de fapt este esenţial ca intenţie: realizarea unor tablouri realiste, mergînd pînă la elemente monografice cu valoare de frescă socială, „în stare să ofere date pentru generalizări sociologice şi etnografice" (D. Micu: Romanul românesc contemporan, 1959).

Pînă la **Risipitorii** autorul Moromeţilor părea a fi „predestinat" ca scriitor al unui singur mediu: cel rural. Emblema a fost dezisă cînd nimeni nu se aştepta, Marin Preda impunîndu-se în egală măsură şi ca un „citadin". Preferinţa pentru psihologia eroilor, investigată în raport cu realitatea socială şi „situaţiile umane esenţiale", se menţine şi în cazul **Risipitorilor**, **Intrusului** şi al **Marelui singuratic**, în care mediul de inspiraţie e oraşul, iar eroii sunt orăşeni de diferite nivele sociale şi spirituale.

Cînd, rareori, tonul obiectiv e părăsit, se realizează momente **lirice** remarcabile, cum ar fi, de pildă, mult citata scenă a secerişului din **Moromeţii**, multe secvenţe din **Intrusul** şi, mai cu seamă, din **Marele singuratic**; sau se creează situaţii de un profund **dramatism** (în toate scrierile). Felul în care sunt realizate aceste fragmente lirice şi dramatice comportă iarăşi precizări de nuanţă.

Alte observaţii se pot face în legătură cu „tehnica" scrierilor lui Marin Preda, în funcţie de specificul lor (schiţă, povestire, nuvelă, roman), de caracterul problematicii şi de modalităţile de concretizare a acesteia. Trebuie subliniat îndeosebi că prozatorul nu foloseşte analiza directă, preferind să surprindă ecourile sociale în psihologia eroilor, mai cu seamă prin intermediul **monologului interior**. Evitarea analizei directe, efect al acelei detaşări de care vorbeam, e specifică. S-a spus, pe bună dreptate, că **tonul** şi **ritmul** corespund atmosferei: cînd e vorba de momente, calme, destinse, tehnica este cea a derulării încete, iar cînd momentele sînt agitate, dramatice, de înfruntări violente între caractere incompatibile, notaţia capătă un ritm alert. În **Moromeţii**, de exemplu, ritmul e în funcţie de ideea de scurgere a **timpului**; la început „răbdător" cu oamenii, apoi din ce în ce mai „nerăbdător". Cum spuneam, epicul e diminuat de analiză; de aici, **compoziţia** ingenioasă. Alternarea planurilor şi a scenelor are menirea de a da la iveală succesiv conflictele, atitudinile, relaţiile, care, împreună, creează o imagine esenţială a acţiunii. Episoadele se întretaie permanent, parcă fără vreo determinare reciprocă. Din succesiunea aparent întîmplătoare a scenelor din **Moromeţii** reuşim să cunoaştem satul, conflictele moromeţilor, soarta altor oameni, a altor familii, căci povestirea cuprinde, în planuri paralele, alte înfruntări, alte caractere, lăsate, surprinzător, în suspensie, pentru a sugera desfăşurarea rapidă a evenimentelor, cînd timpul devine „nerăbdător". Construcţia **Risipitorilor**, a **Intrusului** şi a **Marelui singuratic**, e tot polivalentă, dar, fiind vorba de un „salt tematic", formula se modifică, în sensul unei unităţi compoziţionale mai evidente şi a gradării mai fireşti a evenimentelor. Un element nou, relevabil în **Intrusul**, este povestirea în întregime la persoana întîi, modalitate care îi înlesneşte scriitorului posibilităţi în plus de a investiga sufletul uman.

Ajunşi în acest punct, se impune a fi cercetat alt aspect al artei lui Marin Preda: **capacitatea portretistică**, vigoarea realistă în definirea caracterelor, care se poate demonstra cu majoritatea personajelor, dar mai cu seamă urmărindu-l pe Ilie Moromete. Critica a stăruit mai mult în acest sens, îndeosebi asupra lui Moromete, făcîndu-şi din analiza atitudinilor şi reacţiilor acestui ingenuu „complicat" problema de căpătîi în comentarea **Moromeţilor** şi a talentului artistic al scriitorului, în general. Că Marin Preda a creat prin Moromete una dintre cele mai izbutite alcătuiri tipologice din literatura noastră e un adevăr peremptoriu suficient dovedit. E la fel de adevărat că mai toate personajele sale sunt memorabile, realizate cu mijloace absolut originale. Scriitorul reuşeşte admirabil să creeze posibilităţi de manifestare largă a eroilor, înfăţişîndu-i în diferite ipostaze ale vieţii, îngăduindu-le să vorbească, să contemple şi să se contemple lăuntric, să-şi dezvăluie trăsăturile, atitudinea faţă de evenimente etc. În general, preferinţa sa se îndreaptă către inocenţii de diferite nuanţe, surprinşi în procesul dramatic de dobîndire a lucidităţii şi a condiţiei de **omenie**, aşa cum se întîmplă cu Ilie Resteu, Paţanghel, Moromete, Ţugurlan, Birică, Ilie Barbu, Anton Modan, Vasile Bodescu, Dr. Sîrbu, Vale, Constanţa, Călin Surupăceanu, Niculae etc. Trăsătura comună şi de bază a acestor eroi este nobleţea sufletească şi dorinţa acută de a stabili relaţii demne cu ceilalţi indivizi, aspiraţie care îi călăuzeşte spre săvîrşirea unor acte implicînd atitudini **etice**, atît de dragi prozatorului.

Marin Preda scrie o proză **modernă**, în sensul cel mai bun al cuvîntul, fapt observat de exegeţi, în special de G. Horodincă (Marin Preda, prozator modern, V. R. 9/1968). După opinia sa îndreptăţită, Moromeţii pot sta oricînd alături de **Fructele mîniei** de Steinbeck şi de **Pogonul lui Dumnezeu** de Caldwell. Obsesia **timpului** e modernă şi e tratată modern, în felul lui Proust şi Thomas Mann. In ultimele trei romane caracterul modern e deosebit de pronunţat şi datorită problematicii şi modului ei de înfăţişare. Suferinţele, obsesiile, inchietudinile, şocurile — toate acestea provocate de dezamăgiri intime, dar mai ales de „agresiunea mediului" şi a „spiritelor primare", dau romanelor o accentuată notă modernă. Apropierea **Intrusului** de **Străinul** lui Camus (a lui Călin Surupaceanu de Mersault), uneori în favoarea prozatorului nostru, e concludentă pentru modernitatea operei lui Marin Preda.

In fine, un capitol al eventualului studiu despre arta acestui talentat scriitor va dezvolta trăsăturile stilului său, remarcînd, pe lîngă acel „epic sumar" de care aminteam, pe lîngă tonul obiectiv, punctat cu accente de profund lirism şi cu scene dramatice, îndeosebi notaţia **indirect-liberă**, **oralitatea** abundentă, **umorul** suculent, cu totul şi cu totul personal, **limba** mlădioasă şi încărcată de valori expresive...

De bună seamă, cele arătate pînă aici nu pot fi norme apodictice, ci doar numai nişte sugestii, intenţionat ordonate didactic, din nevoia unor clarificări, libertatea altor puncte de vedere şi a altor structuri neputînd fi astfel îngrădită.

C. TRANDAFIR

---

de vedere a ceea ce era de demonstrat: „Nu există opere definitive atita timp cit autorul lor se află în viaţă". Ori, dimpotrivă, fidel, principiului după care fiecare ediţie revizuită constituie o operă, rescrierea altei ediţii va fi o operă tot atît de „definitivă" ca şi cele anterioare. Nu ne rămîne decît să contestăm ideea ediţiei=operă şi să considerăm avantextul drept operă. În felul acesta variantele (ori ediţiile) sînt structuri diferite ale aceleiaşi opere. Ne punem astfel de acord cu J. Starobinsky care afirma că structura nu este inertă: „Punctul lor de pornire este o relaţie care se stabileşte între observator şi obiect /.../ Se poate lesne constata că una şi aceeaşi operă permite, în funcţie de întrebarea pusă, reliefarea mai multor structuri acceptabile în egală măsură". Variantele (ediţiile revizuite) sînt considerate structuri ale aceluiaşi avantext, iar în cazul cînd lipsesc, ediţia unică, varianta unică, reprezintă una din posibilele structuri ale operei. Romancierul alege traiectoria personajului său din pluralitatea de traiectorii posibile care i se înfăţişează. Poetul are conştiinţa că versul scris e fidel şi trădează avantextul. El îşi semnează prin alegere nemurirea sau perisabilitatea: aventura scriitorului echivalează cu şansa sau neşansa supravieţuirii.

Creatorul este primul critic al operei sale şi poate singurul al cărui travaliu nu este cu nimic parazitar, căci el ierarhizează semnele care urmează a-l reprezenta. Criticul, cel pe care ne-am obişnuit să il numim astfel, îşi incepe existenţa în faţa hîrtiei acoperite cu semne finite asupra cărora nu mai poate decide. Ele există şi sînt citite sau nu indiferent de opţiunea criticului. Semnele comunică înainte de intrarea criticului în lumea lor: opace chiar fiind, semnele se comunică. Şi atunci criticul se poate întreba care îi este rostul în lumea literei care pare a nu avea nevoie de el. Neputinţa de a le opri să existe îi dezvăluie criticului raţiunea demersului său în considerarea lor ca atare: împăcarea cu realitatea secundă pe care el, criticul, o încarnează. Orgoliul său trebuie învins deplin pentru ca umilinţa în faţa semnelor să fie desăvîrşită, pentru ca actul critic să dobîndească statut creator. El se va apropia de lumea operei rostogolind cuvintele pentru a descoperi fisura prin care să pătrundă în interiorul lor. Dinamitează cuvîntul destrămîndu-i opacitatea. În arhitectura fantastică ce i se dezvăluie va descoperi o altă opacitate pe care se va strădui să o destrame, îi va rămîne mereu ceva de descoperit. Structura, în acel moment, va apare ca fiind mai mult decît este. Dinamitind opacităţi criticul scrie cuvintele pe care scriitorul le-a pierdut scriind. Aici se află sensul suprem al criticii, să descopere avantextul, lumea fascinantă din care s-au născut cărţile. Interpretările critice sînt infinite. Polisemia operei există în semn, dar prin absenţă, ea se rătăceşte în universul complexităţii difuze a avantextului. Iar cînd avantextul pare să se fi epuizat, cu stupoare descoperim un pămînt virgin. Avantextul creşte odată cu timpul. Fiecare operă adaugă la avantextul celei anterioare. Criticul restituie feţele operei care păreau iremediabil ucise, căci fiecare carte e renunţarea la alte cîteva.

Critica creatoare nu realizează o structură parazitară, după cum s-a afirmat, inferioară originalului şi prin urmare inutilă. Ea nu e creatoare pentru că intră în concurenţă cu textul ci pentru că efectiv creează o operă pe care scriitorul nu a refuzat-o ci a fost silit să o facă. In acest sens critica este literatură: construieşte o operă, alta decît structura de la care porneşte şi totuşi aceeaşi. Critica este, cu sau fără voia ei, creatoare, dar nu creînd o altă operă, inferioară originalului, ci descoperind o operă pe care scriitorul a trecut-o sub tăcere.

Val. CONDURACHE

---

putea crede, carul înaintea boilor, ci se exprima, pur şi simplu, ideea preeminenţei cuvîntului. De fapt, criticul mersese mult mai departe, întrezărind chiar ipostaza unei substituţii prin cuvînt. Ce era „laboratorul din strada Cîmpineanu", dacă nu un vast peisaj al cuvîntului, al emoţiei şi contemplaţiei, convertite, adeseori, într-o noţiune morală. Bunăvoinţa cu care era întîmpinat primul debutant, chiar dacă atenţia era doar aparentă, liniştea cu care-şi întrerupea lectura şi dădea la o parte cartea deschisă, spre a întinde o mînă trecătorului întîmplat să pună întrebări, e ea însăşi emoţie, şi izvorul ei era bunul simţ, această ciudată împerechere de cuvinte, atît de rar întîlnită în epoca de formare. Suficientă, pentru edificare, ar fi şi numai această „scenă" din redacţia „Epocii". „Cînd intram în redacţie, d. Pisani discuta deobicei cu ceilalţi trei redactori principali, levantini cu aere de conspiratori; conciliabilul se oprea brusc cu iritarea vizibilă a oamenilor stînjeniţi de la înaltele lor preocupări politice; printre poruncile încrucişate ale unei indiferenţe ostile, trebuiam, aşadar, umil şi încolţit, să depun, cu priviri laterale, truda nemernică a muncii mele literare, pe masa domnului director, după care îmi mai rămînea să execut o retragere strategică şi mai penibilă sub protecţia unei tăceri, atît de definitive, încît după doi ani nu ştiam încă dacă d. Timoleon Pisani e bas sau bariton, de-i conveneau articolele mele sau nu sau măcar de mi le-a citit".

In „Sburătorul" scria, încă din 1919, despre climatul cultural: „Şi totuşi nicăieri nu se dezvoltă mai anormal literatura decît la noi. Nicăieri nu e învăluită într-o atmosferă mai prielnică de parţialitate. Sîntem divizaţi încă în triburi, în care domneşte legea scalpului. Fiecare revistă îşi are scriitorii şi talentele ei autentice, îndărătul cărora e cîte un regizor politic sau cultural. N-am ieşit încă din faza luptelor de acum cincizeci de ani. Dimpotrivă, de la ideile de odinioară ne-am scoborît la oameni. Luptele s-au înteţit şi mai mult. Personalităţile mari au încercat să absoarbă tiranic pe cele mici. La nevoie s-a pus în cumpănă şi jocul intereselor. Sectarismul a învrăjbit, cu încetul, întreaga noastră viaţă literară. Talentul recunoscut de un patron e, prin definiţie, tăgăduit de ceilalţi. Trăim într-o atmosferă de continuă negaţie. Negaţia poate fi uneori rodnică. Prin saturaţie nu e decît deprimantă".

Acestui spectacol al contemporanilor, Lovinescu nu putea să-i opună decît exemplaritatea altuia, estetic, exclusiv estetic, în care să se recunoască Cuvîntului forţa şi puritatea dintîi. Acesta era sensul acţiunii de la „Sburătorul": „Am făcut din ea (revista — n.n.) o tribună exclusiv literară, atunci cînd nimeni nu se gîndea la literatură. Intreprinderea noastră era cu atît mai anevoioasă, cu cît într-o atmosferă atît de viţiată de polemici, de lupte mărunte şi de imoralitate publică, am ţinut să păstrăm revistei o ţinută de demnă obiectivitate, înlăturind discuţiunile inutile. Ne-am menţinut astfel în cadrele producţiunii pur literare, riscînd de a merge împotriva spiritului vremii. Din punct de vedere moral am reuşit pe deplin în întrecerea noastră. Colecţia celor doi ani ai „Sburătorului" stă martoră a intenţiei şi a reuşitei noastre".

Demna obiectivitate era a literaturii şi atributul numai în înţelesul acesta trebuie reţinut. Aproape o inversare de termeni. Fiindcă, dacă am parafraza afirmaţia unui critic, am spune că literatura face să trăiască posibilul, nu face să retrăiască realul. Pentru Lovinescu cu atît mai mult, din moment ce se instituise, între expresia artistică şi realitate, o relaţie de dependenţă. Aici nu mai exista, din punctul de vedere al unei conştiinţe exclusive, decît posibilul. Explicaţia, însă, ar fi şi falsă şi incompletă, dacă am reduce acest proces numai la experienţa scriitorului, a criticului, făcînd abstracţie de preexistenţa sentimentului exagerat al relativului şi al morţii şi, în general, de o structură psihică ruptă de orice contingenţă.

Cît de des revine această idee în scrierile lui Lovinescu şi ce exemplară conştiinţă a oferit criticul prin însăşi existenţa sa. „Sburătorul", mai ales, a fost visul prin care efortul a avut înţelesul acesta înalt de iluzie a permanentizării prin Cuvînt. Marele Poet, Marele Prozator, pe care i-a aşteptat cu atita răbdare întreaga viaţă, trebuiau să fie suprema justificare a acestui drum de asceză. „Sburătorul" nu era o grupare, erau atîtea altele în epocă, el era un principiu. „Ceea ce caracterizează, în realitate, pe membrii esenţiali ai cercului nostru este individualismul şi respectul individualităţii: aceasta îi face tăria şi totodată şi slăbiciunea în unele privinţi. Pentru a te menţine printre noi trebuie să ştii asculta adevărul sub forma mlădioasă a unora, sub forma mai brutală a altora; nu că ne-am atribui o competenţă literară fără greş, dar prezenţa a treizeci de oameni, a căror preocupare exclusivă e literatura, determină o atmosferă care situează de la sine; chiar tăcerea constituie în ea un principiu de valorificare. Utilitatea unei astfel de atmosferi — oricare ar fi tendinţele doctrinare şi posibilităţile ei de afirmare este neîndoioasă; şi nu e duminică în care fiecare din noi să nu debuteze şi să nu se verifice, chiar de n-ar fi decît prin acele imponderabile ce se desprind din orice colectivitate omenească... Nu cred că mă înşel afirmînd că habitatul convieţuirii noastre e *dezinteresarea*, respectul individualităţii şi, lucru aproape de necrezut, omenia".

Iată, aşadar, pronunţat şi cuvîntul, prin definiţie, lovinescian: *dezinteresarea*. El este acel respect al individualităţii şi primatul literaturii, care realizează principiul moral, împrumutat realităţii. Pentru Lovinescu literatura, ori critica nu erau o îndeletnicire, ci un mod absolut de existenţă. Spectacolul estetic, oferit de Lovinescu, este cultul, aproape hipertrofiat, al Cuvîntului şi al paginii scrise. Incît formulele:

(continuare în pag. 11)

Aurel SASU

---

colţeşte în noi o simţire îndoelnică de mulţumire, care creşte treptat şi ajunge pînă la sfîrşit a ne pătrunde de o admiraţiune anevoe de definit. Nu eleganţa nici graţia formelor, nu perfecţiunea nici simplitatea corectă a compunerii deşteaptă în noi acest ciudat simţimint, ci mai mult nu ştiu ce cugetare adîncă care a prezidat la concepţiune, nu ştiu ce misterios efect pe care-l produce întrunirea intenţionată a atitor detaliuri, aşa de naiv reprezentate."

S-ar zice că tocmai această tensiune, întreţinută printr-un joc al sentimentelor contradictorii, îl determină pe Odobescu să treacă la reexaminarea atentă a tabloului: „Scena se petrece la poalele unei stînci păduroase, pe care o încunună un castel feodal cu turnuri şi cu meterze; la dreapta curge un riu, în undele căruia se răsfringe umbra tufişului de pe mal; peste riu trece o punte de piatră; la stînga tărîmul se-nalţă acoperit cu cîţiva rari copaci, mai mult frînţi şi uscaţi. Printre această stearpă pădure, se zăreşte cerbul, purtind cu smerenie crucea răstignirii pe al său creştet, înfiptă în faţa latelor sale coarne. Pe întiiul plan se află vînătorul cu calul şi cu ciinii săi; el a descălicat şi a dat în genunchi, privind cu o cuvioasă mirare vedenia ce-i trămite cerul."

Numai după ce curiozitatea a lucrat asupra noastră, provocînd încordarea care să-l mulţumească pe expert, acesta acceptă să ne ofere explicaţia finală: „Calul stă neclintit fără ca să vază ceea ce produce pietoasă mirare a stăpînului şi ogarii, citeşi cinci, nedind seama la ceea ce se petrece, se odihnesc ca de popas... Stinci, copaci şi animale, toate sunt în nesimţire, toate stau în nepăsare; singuri cerbul miraculos şi vînătorul pocăit produc contrast, prin pozele lor, în care se străvăd simţămintele adinci: cerbul, în repaosul său cumpănit, pare a simţi de ce preţ nestemat este sfînta podoabă ce el poartă; vînătorul vede uimit, chiar în obiectul persecuţiunilor sale, chiar pe fruntea vinatului, semnul ce-l va mîntui de păcate..."

Înţelegem, în sfîrşit, că performanţa lui Dürer este aceea de a fi „explicat", într-o gravură, mecanismul complicat al unei revelaţii. Vînătorul este un personaj „cu vocaţie", un ales capabil să vadă ceea ce rămîne inexistent pentru toţi ceilalţi asistenţi ai evenimentului. De aceea, tabloul este conceput în două registre suprapuse, în două sisteme de relaţie deosebite, unul sacru, celălalt profan.

Calul dintr-o gravură realizată de Dürer nu mult după „vocaţiunea sfintului Hubert", exprimă o incordare a muşchilor extraordinară. Iepurele, poate cel mai desăvîrşit desen animalier din cîte se cunosc, este executat cu atita fineţe, incît nervozitatea comprimată a animalului se simte în tremurul imperceptibil al urechilor şi al perilor de pe corp. Calul împreună cu cei cinci ciini din planul apropiat al „vocaţiunii" sînt însă aranjaţi într-o desăvîrşită indiferenţă faţă de miracolul care se desfăşoară, totuşi, în prezenţa lor. Stîncile, copacii şi animalele trăiesc într-o secţiune reală, vînătorul, dimpotrivă, participă la ritmul fantastic şi sacru al existenţei.

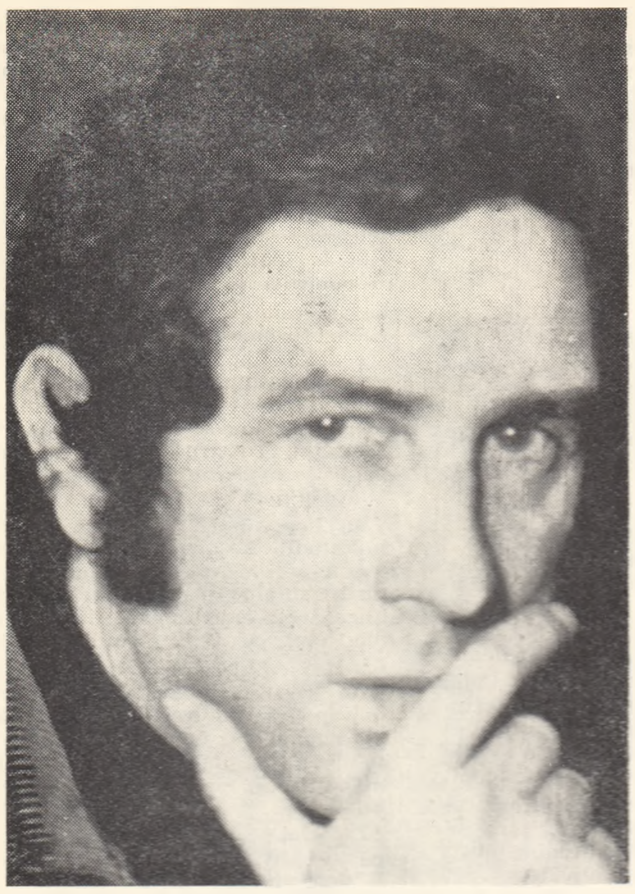
Cum a descifrat Odobescu scenariul acesta atît de complex?

Sînt critici care atunci cînd îţi vorbesc despre o carte sau despre un tablou, procedează fără protocol şi fără menajamente. La Călinescu, de exemplu, fascinant este tocmai vîrtejul ameţitor al demonstraţiilor, ritmul lor paradoxal şi abrupt. Odobescu este, dimpotrivă, un scriitor tandru şi afectuos, care îşi cultivă cititorul, pregătindu-i cu grijă receptivitatea. Fiind vorba de „vocaţiunea miraculoasă a sfîntului Hubert", el îşi începe analiza de la nivelul de înţelegere al diletantului, trece, după cîteva artificii care sporesc tensiunea demonstraţiei, la o reexaminare atentă a tabloului şi, numai după ce s-a convins că cititorul a fost adus în cea mai bună dispoziţie posibilă, formulează, în sfîrşit, o explicaţie surprinzătoare prin fineţea şi prin adîncimea ei. Dar pagina lui Odobescu este tulburătoare nu numai în măsura în care ne apropie de semnificaţia gravurii lui Dürer, ci şi în măsura în care ne conduce spre ea cu o discreţie protocolară desăvîrşită.

Să recunoaştem că trena acestei expertize critice este extraordinară!

Florin MANOLESCU

...controverse



MANSARDA, MON AMOUR

de **val gheorghiu**

Două cupe enorme, aurii, sprijinindu-se una pe alta, într-o rotire continuă, de perpetuum mobile. Ca două cupe de îngheţată intrate pe mîna unui copil dement. Sub ele, ca şi cum acolo ar fi susţinerea lor, un jet de apă, iar de jur împrejur iarbă, multă iarbă, rece şi pufoasă, cu boabe mari de rouă, şi cîteva sălcii pitice. Cîteva bănci verzi şi cîteva alei : un parc şi nimic mai mult, ca toate celelalte, dar lui Rusalim parcul acesta i se pare imens, îl vede mai mare decît însuşi oraşul în care a picat de o oră. A coborît din tren, s-a uitat în dreapta şi în stînga, să vadă pe cineva cunoscut, de unde să vadă, dacă a plecat de aici de zece ani, zece ani mari şi laţi ?, a trecut pe la esplanada cu talazuri galbene, pe lîngă sala Brahms, nume dat aşa, odată, într-un joc frumos cu o fată, clădirii ciuruite, a urcat spre marea bibliotecă şi a rămas cu ochii căscaţi pe cupele aurii, pe micul parc, necunoscut lui. Invenţie absurdă a unui edil extravagant, instalaţia are în ochii lui Rusalim dimensiuni colosale. Oraşul întreg, părăsit acum zece ani, i se pare a sta sub semnul celor două cupe epileptice. În faţa lor se miră ca un ţăran la comedie. Îşi trece mîna prin părul scurt, tic de care va trebui să se lepede, pentru că părul va creşte deacum în voie ; nea Gînju, cu toate maşinile lui zero, cu tot hazul lui : lasă, coane, că îţi însănătoşeşti părul cît stai aici, nea Gînju a rămas undeva departe, dar Rusalim nu se poate dezbăra încă de ticul acesta ordinar, îşi tot netezeşte părul-perie. Intră cu sfială în iarbă, stropii îi udă fruntea, cupele sînt aproape, foarte aproape, lîngă ochii lui, rotindu-se încît, lîngă ele oraşul i se pare mic. Paznicul s-a ridicat de pe bancă şi vine la marginea peluzei verzi, stînd în aşteptare, cu nuiaua în mînă, bătîndu-şi-o de pantalon.

Au ieşit stelele. Lîngă parc, în clădirea roşie, cu ferestre albastre, se aude zgomot continuu de adunare înţesată, în balcoane au ieşit cei încălziţi şi vorbesc tare, gesticulînd, peste drum, frizeria, în lumină albă, fluorescentă, un acvariu cu peşti albi şi negri, în faţa brutăriei, maşina mare, argintie, miroase a pîine proaspătă, Rusalim trece cu paşi rari, nehotărît, făcîndu-şi loc printre oameni străini, mereu spre marginea trotuarului, pipăind din cînd în cînd grilajele metalice. În marea piaţă din centru se apropie de mozaicurile colorate şi de porumbei ; se teme să calce pe mozaicuri, ar lua un porumbel în mîini. Din centrul pieţii, de lîngă statuia neagră, priveşte cu atenţie clădirile din jur, totul i se pare necunoscut, oraşul e altul. Descoperă clădirea masivă, greoaie, cu mansardă verde, spre ferestrele căreia fac navetă continuă porumbeii : acolo stau noaptea, în hublourile ornamentate cu tablă. E clădirea la care se gîndeşte de cînd a coborît din tren.

— Salut !

L-a salutat cineva. Imposibil, îşi zice, nu mai ştiu pe nimeni aici, nu mă mai ştie nimeni. Se uită după cel ce l-a salutat, nu recunoaşte, mai că ar fugi să-l întrebe, se uită de jur împrejur să-şi dea seama dacă el a fost ţinta salutului şi nu altcineva, dealtfel, e lume multă în piaţă, îşi netezeşte părul. Se aşează pe lanţul gros ce împrejmuieşte statuia, cu faţa către clădirea veche. Mansarda e luminată. Ferestrele sînt larg deschise, porumbeii planează în lumina caldă a becurilor dinăuntru. Încearcă să înţeleagă ce se petrece la ferestre, i se pare într-un timp că aude muzică, dar nu poate desluşi mai mult, din pricina reverberaţiilor pieţii. Siluetele continuă să apară la ferestre, unele parcă dansînd, da, se dansează sus, probabil e o petrecere.

Unu, doi, trei, mansarda !

Scandările lor de-atunci, cînd urcau cele trei etaje în fugă, venind din epuizantele hoinăreli şi căzînd care-încotro, prin cotloanele mansardei.

Unu, doi, trei, ce-ar fugi şi acum pînă sus, măcar să bată la uşă, să vadă dacă mansarda de atunci mai este cum o ştia ! Nu are curaj, se teme că va fi repezit şi nu ar vrea să fie repezit în seara aceasta, în care s-a reîntîlnit cu oraşul. E mulţumit că poate sta nestingherit pe lanţul rece al statuii şi că poate privi. În ferestre apar mereu siluetele, nu poate recunoaşte pe nimeni, deşi, după un timp, i se pare că îl recunoaşte pe Pamfil, sau, poate, numai aşa, pentru că se gîndeşte că acolo a stat Pamfil Banu, patronul. Îi ziceau patronul, pentru că le oferea mansarda. Pamfil o căpătase, dumnezeu ştie cum, printr-un unchi de-al său, bine pus atunci, după război, cu autorităţile, şi făcuse din ea un fel de han pentru toţi. Intrau acolo cînd voiau : intraţi, mă, aiuriţilor, cînd vreţi voi, zicea Pamfil, numai o chestiune, bateţi la uşă, poate sînt cu cineva, cu vreun suflet ales şi, de ... Se întorceau de la cursuri, treceau prin piaţă, ca să ia de-ale gurii şi urcau : ore lungi şi bune în serviciul generos al muzelor, se zicea. Camera primea de toate, îşi lăsau calabalîcul acolo, Pamfil era mulţumit să trăiască aşa, simţea că încurajează o adunătură pestriţă, în stare să... ofere lumii cel mai gratuit spectacol. Un porumbel planează speriat pe lîngă statuie şi se aşează pe capul lui Rusalim, el se apleacă după mapă, unde ştie că are un rest de pîine, scoate pîinea o fărîmiţează şi o aruncă pe mozaic, porumbelul se codeşte, apoi zboară scurt către pîine şi începe să ciugulească. Rusalim îşi mîngîie creştetul : o, nobilă şi paşnică Eladă, cu porumbei în agoră, cu oameni blînzi, fără un sfanţ în buzunar !

Da, sus e o petrecere.

Cineva se opreşte lîngă statuie. E un ins înalt, slab, încărunţit, cămaşă galbenă, sub luminile pieţii capătă reflexe violacee. Insistenţa lui începe să-l supere. Să arate oare atît de rău, încît să atragă atenţia ? E adevărat, nu s-a ras de trei zile şi părul de pe maxilare a crescut cît cel de pe creştet, faţa lui şi aşa osoasă, cu bărbia mare, cu nasul mic, cu fruntea tăiată drept, e obosită în acest sfîrşit de zi : cine ştie ce-şi închipuie ăsta despre mine !

— Aţi venit de la Constanţa ?, nu vă supăraţi...

Ar avea chef să-i întoarcă spatele, n-o face, continuă să stea liniştit. O fi cineva cunoscut, poate l-a uitat, poate nu-şi mai aduce aminte de figura aceasta care poate fi luată drept orice.

— Nu sînteţi Calancea ? revine omul în galben.

Rusalim ia mapa şi se face a căuta în ea. Iritări vechi, cu întrebări repetate la nesfîrşit, cu pauze lungi şi transpirate, cu fum de ţigări ieftine, îl înghesuie iarăşi. Se ridică şi pleacă. După cîteva minute se întoarce. Poate privi din nou ferestrele de sus, ar urca, dar nu are destul curaj, ar merge măcar pînă la uşă, aerul acela încărcat cu mirosul scărilor date cu bradolină, ar bate, cerîndu-şi voie doar să-şi arunce ochii peste camera de la mansardă. Dacă dă peste Pamfil ? S-ar putea să dea peste Pamfil ? A auzit încă acum doi ani, acolo, că e ditamai, să stea tot la mansardă ? Exclus. De fapt, cu Pamfil te puteai aştepta la orice, nu ştiai niciodată ce vrea să facă, avea un fel de discreţie zîmbită, în dosul căreia nu puteai afla nimic, simţeai că nu-l poţi pătrunde pentru că, într-un fel, nu ţi se dădea voie, şi nu era o interdicţie supărătoare, era un truc de-al lui, pe care trebuia să-l accepţi, era, la urma urmelor, poate o şiretenie, dar nu una măruntă, de toate zilele, ci făcută parcă pentru acţiuni mari. Şi te mirai de unde această forţă mascată, pentru că Pamfil era de o fragilitate ieşită din comun, un copil crescut în vreme de secetă, nehrănit la timp şi rămas apoi să se hrănească doar cu ambiţia de a trăi : n-avea muşchi, dar nici nu era scheletic, mîinile erau ale unui licean, cu unghii tăiate cuminte, scurt, cu picioarele subţiri dar nu descărnate, puţin groase jos, deasupra maleolelor, capul mic, părul blond, cînepiu, ochii albaştri, ochelari. Ochelarii îi dădeau un aer uşor înăsprit, oricum ochii, chiar şi fără ochelari, rămîneau reci şi iscoditori. Lui Rusalim, cît bătuse în acei ani mansarda, îi fusese totdeauna frică de ochii patronului, şi poate nu atît frică se chema starea aceea, cît nelinişte, neputinţă de a trece dincolo de apele incerte ale irisului. Ceilalţi ani, pe care Rusalim i-a făcut dincolo, pe viaţă şi pe moarte, i-au întărit presupunerile, au fost anii în care irişii lui Pamfil au jucat un rol hotărîtor în singurătatea lui de om hărţuit : ştia prea bine, pînă la urmă, că datorită culorii lor reci, pe care n-o putuse înţelege, purtase hainele vărgate. Pamfil îi fusese prieten, ca şi ceilalţi din grup, dar cu el, cu Rusalim, fire blîndă, dar capabilă de răzvrătiri abrupte, patronul încheiase nişte înţelegeri mai solide : îi fascina pe amîndoi versul ; ceilalţi erau altceva, pictau, cîntau, într-un cuvînt, slujeau la alte muze. Ei doi îşi juraseră credinţă comună, îşi citeau unul altuia versuri de care ceilalţi nu ştiau, versuri pe care nu le mai prezentau apoi ceremonios, în cenaclul de la mansardă. Cînd, în acea noapte de noiembrie, (trecuseră trei ani de la absolvire), Rusalim fu ridicat din pat fără nici o explicaţie, pupilele lui Pamfil pîlpîiră în mintea lui ca nişte butoane în alertă. În decembrie, cu gardianul în spate, în sala îmbîxită de fum, reîntîlni ochii lui Pamfil, fără să-i mai fie frică de ei, aşa, întrebîndu-i...

Marea piaţă e liniştită acum, porumbeii s-au cuibărit în hublouri, un trecător, doi, e răcoare, megafoanele pieţii amplifică muzica carillonului care anunţă unsprezece. În stînga lui apare din nou omul cu cămaşă galbenă, tocmai acum cînd s-a hotărît să urce scările spre mansardă. Ia mapa de jos, rupe o bucată de pîine, mestecînd-o încruntat.

— Serios, chiar nu veniţi de la Constanţa ? Eu sînt Cneazim, nu vă spune nimic numele meu ?

Rusalim se ridică, fără să-l privească, face paşi rari şi siguri către clădirea cu mansardă. Mirosul acela de demult, a lemnărie veche şi a şoareci, grilajul de fier, încărcat cu ornamente de tot felul, ferestrele prăfuite din dreptul palierelor, un etaj, două, nici nu s-a gîndit bine ce trebuie să facă, dar va bate la uşă şi va cere să privească din prag, o secundă, cît să-şi reamintească încăperea. Ultimul palier, uşa. Există, sau poate ascultă numai, pentru că dinăuntru muzica şi vocile răzbat puternic, e o veselie de carnaval, ameţitoare. Bate. Nu-i deschide nimeni. Mai bate o dată şi apasă pe clanţă. Petrecerea îi izbeşte faţa şi Rusalim se-ncruntă, deşi ar vrea să facă o impresie bună, să pară cît mai firesc în cererea lui. O primă imagine năucitoare : camera de altădată e altceva, nu mai e o singură cameră, e un ansamblu de încăperi bizare, de o frumuseţe nouă, un fel de decor mare, impunător, cu împărţiri neaşteptate, luminate diferit. Cineva observă pe noul venit şi se apropie de uşă, e o femeie brunetă, cu voaletă pe faţă.

— Ce este ?

Rusalim încearcă să iasă de sub şoc.

— Ce este, stimabile, insistă femeia, ai găsit uşa deschisă ?

Rusalim îşi dă seama că înfăţişarea lui nu e dintre cele mai arătoase, dacă femeia pune întrebări de soiul acesta, vrea să explice cît de cît : am stat cîndva şi eu aici, am trecut acum numai aşa, plec, plec imediat, doar să-mi arunc ochii încă o dată, femeia pare speriată şi fuge spre ceilalţi, care au tăcut şi ei.

— Pamfil, e cineva, strigă ea.

Pamfil ?, a auzit bine ?, Pamfil tot aici ?, Pamfil apare, jovial, cu o femeie purtînd pantaloni înfloraţi, de turcoaică, şi mască.

— Ce s-a întîmplat, iubiţilor ?

Îl vede pe oaspete şi se duce spre uşă. Tăcere aţîţată. Pamfil, zîmbind, îşi scoate ochelarii, îi şterge cu basmaua femeii şi-i repune calm.

— Ooo, Rusalim ! Mă Rusalime !, îşi scoate iar ochelarii să-i şteargă.

— Ce-i cu tine, mă, prăpăditule ?, dar intră, ce dumnezeu ! Hai, să-ţi fac cunoştinţă cu vandalii ăştia... a, uitam, revine Pamfil Banu, oaspetele nostru e Rusalim... Rusalim şi atît.

Rusalim se desprinde de prag şi întinde mîna, trecînd încet prin grupul mascat : Didi, Dora, Veronica, Pusi, Bătrînul, Papil, Doru, Ela, Costache... Întinde mîna şi lui Pamfil, privindu-l direct. Celălalt ar trebui să zîmbească, aşa e el, dar nu zîmbeşte, ochii îi fug speriaţi de pe faţa nerasă a lui Rusalim : ce e cu ăsta, aici, de ce a venit la mine, pare scăpat acum de acolo, e tuns, şi ce faţă are !

— Mă, Rusalime !

Femeia turcoaică se desprinde de Pamfil şi îl ia pe Rusalim de braţ :

— Rămîi cu noi, sălbaticule !

Muzica îi întărîtă iarăşi, n-a fost decît un moment de stagnare, nimeni nu ştie ce este cu cel venit, întrebările n-au rost în seara aceasta atît de înfierbîntată. Se bea mult şi se rîde cu poftă. După o oră, Rusalim e pierdut pe undeva, între o dormeză de culoarea havanei şi nişte fotolii de piele, acolo unde cîteva femei îşi probează rochiile colorate, masca ce i-a fost zvîrlită e dintr-o catifea de culoarea vişinei putrede, stă picior peste picior şi fumează, n-are cum să se împotrivească iureşului, dacă nu cumva iureşul acesta a început să-i placă, să-l readucă spectaculos în lumea părăsită.

— Mă laşi să stau ora aceasta aşa ?, o fată blondă, îmbrăcată în mov îşi întinde pulpele pline peste picioarele lui şi îşi mişcă tălpile ca o balerină. Rusalim nu ştie ce să facă, ar arunca-o cît colo, dar nu rezistă tentaţiei şi îşi lasă palmele pe pulpele albe. Se simte bine, rîde, bea paharul pînă la fund. Pamfil se arată din cînd în cînd, zîmbind, dar nu-i vorbeşte, pare beat, deşi de după ochelari nu se prea vede lucrul acesta, îl trădează doar mişcările mîinilor, de o moliciune exagerată, şi poate mersul. Cineva, căţărat pe fereastră, cu braţele desfăcute, ca şi cum ar vrea să se arunce peste oraş, strigă isteric printr-un bot de vulpe.

— Au venit !

Goană nebună pe scări, chiote şi tumbe, pînă în marea piaţă. Pe mozaicul roşu de lîngă statuie aşteaptă trei birje negre.

— La drum, ţicniţilor şi scumpilor !

Birjele plesnesc sub greutate, unii au încălecat pe cai, alţii s-au urcat pe prelatele din spate, cîţiva apucă căpestrele şi alaiul se mişcă prin piaţă, către Strada Colinelor. Marele carillon bate de două ori. La colţ, în dreptul magazinului, sînt atacate primele stelaje cu lapte, se lasă bani acolo şi se mărşăluieşte cu sticlele sus. Sticlele albe, în noapte. E un alai de tragodii vechi : în faţă, unul face tumbe într-o blană de capră, cei din prima trăsură imită ţitere dogite, altul, în picioare, pe prelata trăsurii din urmă, cîntă din fluier, tărăgănat, pe podul de piatră galbenă, doi improvizează o scenă din Mirthil şi Chloe, sărutîndu-se zgomotos şi aplecîndu-se pînă la pămînt, caii sînt îndemnaţi să bea din laptele rămas, se trece prin cimitir, pe la coada lacului, în care cîţiva se aruncă îmbrăcaţi. În pădure, trăsurile sînt lăsate să parcurgă şoseaua de asfalt, toată lumea preferînd trecerea printre copaci, pe straturile cu frunze moarte. Cele cîteva felinare sînt suficiente. Dealfel, ieşirea din pădure se face odată cu ivirea zorilor...

Birjele ajung din nou în piaţă, caii sînt uzi, lumina dimineţii e sticloasă şi rece. Se despart zgomotos. Rusalim rămîne sprijinit de grumazul unui cal, neştiind încotro s-o ia, faţa lui e şi mai obosită, are buzele arse. Alaiul nopţii l-a purtat pe străzile de demult, prin cotloane pe care nu crezuse să le mai calce, l-a ameţit ca un parfum tare, iar acum l-a zvîrlit pe mozaicul străin, cei de astă noapte i se par iarăşi străini, el însuşi nu ştie ce vrea, ce va face în ceasul următor. Pamfil a dispărut, nici nu ştie cînd, birjarii revizuiesc trăsurile şi hamurile, carillonul anunţă ora patru. Ar vrea să se întindă pe un pat moale. Partenera lui Pamfil, fata cu mască roşie şi cu şalvari, fuge spre scările mansardei, luîndu-şi rămas bun de la unul din grupul răvăşit, după ce s-a sărutat cu acesta pe scările statuii. Sus, Pamfil, stă plecat peste pervazul ferestrei, atît cît să nu fie văzut din piaţă. Intrarea furtunoasă a femeii nu-l sperie, dar nu-şi poate masca iritarea.

— Măcar ţi-ai programat..., scumpo ?

Ea se opreşte, îşi corectează respiraţia şi se duce spre Pamfil, lîngă fereastra deschisă, prin care pătrunde aerul dimineţii.

— Pamfil, eşti vulgar. Mai bine te-ai gîndi unde să-l culci pe sălbaticul tău, stă jos şi nu prea ştie ce să facă. Aş vrea să te întreb ceva, dar ştiu că o să te supere şi mai bine renunţ.

— Ce anume, spune !

— Cineva te-a bîrfit astă noapte în trăsură, cică tu ai avut un cuvînt hotărîtor în arestarea lui, cum îi zice...

— Rusalim.

— Da, şi că toţi ai voştri îl ştiau mort. E adevărat că a scăpat acum de acolo ?

— Încetează, culcă-te !

Femeia îşi masează şoldurile, făcînd paşi mari, cabraţi, îşi aprinde o ţigară şi începe să caute printre sticlele rămase, găseşte una pe jumătate, se lasă într-un fotoliu, lîngă scrinul de nuc, toarnă, îşi desface bluza şi îşi dă jos pantalonii largi, înfloraţi. Bea şi se uită la Pamfil, care nu se poate desprinde de fereastră.

— Ţi-am spus să te culci, se întoarce el.

Femeia soarbe încet, fără să ia paharul de la buze. E un început de întărîtare, care, de obicei, între ei doi se termină în pat.

— Mi-e frică, rîde ea.

— De ce ţi-e frică ?, se răsteşte Pamfil.

— Dacă urcă aici ? Şi ţie îţi este frică, recunoaşte. Să presupunem că Rusalim ăsta a scăpat chiar acum de-acolo şi că primul lui gînd a fost să te revadă, să te întrebe ce mai faci...

Pamfil se întoarce brusc de la fereastră şi îşi vîră mîinile în curea şi o priveşte. Ar pălmui-o, dar nu asta îl interesează acum. Rusalim ar putea, într-adevăr, să revină. Pe frunte simte sudoarea răcindu-se, aripile nasului se umezesc şi ele. Femeia se întinde, continuînd să soarbă din pahar.

— Nu-ţi fie frică, se arcuieşte ea, te voi apăra eu, hai, hai vino aici.

Pamfil îşi tamponează fruntea şi vine lîngă fotoliu.

CÎNTAREA CÎNTĂRILOR*



în interpretarea lui

RADU CÂRNECI

sunt arbore-nflorit! spre tine vin

mirele

„... Sosește-mi cintec, tu, lumină lină,
coliba noastră-i inflorit palat :
cypreșii-i sunt coloane vii. O, vină
sub cedrii cu frunzișu-ngemănat.

Un foc e-n mine, fără-asemănare,
în singe dănțuind și-n duh ceresc.
Sosește-mă de ploaie și răcoare —
o, cintecele-mi păsări, te zoresc.

Se-mbrățișează cerul cu pămintul
și zarea se acoperă de gind —
sosește-mi dar cu zările și vintul,
lumina mea, adie-mă curind.

Sosește-mă, frumoasa mea minune,
cu ierbile la glesne-n dans alin :
în cale-ți ies. Și arbori prind să sune :
sunt arbore-nflorit ! Spre tine vin ! ..."

și pleoapele sfielnic le cobor

mireasa

„..O, preaiubitule, sunt de unduire,
ca pasărea de cer in dans rotit.
Frumos ești tu. Și-n deasă infrunzire
coliba noastră. Cuib neprihănit.

În ea, inflorat, să-mi scoți veșmintul,
de frumuseți să mă uimesc adinc,
și trupul meu spre tine legănindu-l
eu țipătul să-l infring.

Căci, iată, sunt de pură-nmiresmare
și ploapele sfielnic le cobor :
tu, domn frumos la marea sărbătoare,
te-apropie, cu singele sonor.

Și peste noi doar păsările nalte
tăceri de taine lungi acoperind.
Jur-imprejur lumina să tresalte
cu-albastru-argint ..."

dar unde ești, înalta mea de dor

regele

„... O sunt încins și ard de nerăbdare —
dar unde ești, inalta mea de dor ?
Mă doare cerul, soarele mă doare,
e-n mine-un foc de patemi dătător.

Căci ești minune ,tu, cea mai frumoasă,
te chem in văi de taină. Dulci văpăi
sunt cintecele-ți orgă de mătasă,
alese porumbițe ochii tăi.

Să mă împrejmui : cimp de legănare,
să infloreşti in pajişti de alint
fie văzduhu-ntreg cutreierare,
să joace-n ape bulgări de argint.

Ci, iată, zbor cu-naltul lingă frunte
spre tine, o, liman de așteptări
și depărtarea-i aurită punte,
iar sufletul e rug cu-vilvorări ..."

sălbateci faguri, dulci de așteptare

mirele

„... Acum sosește-mi, o, frumoasa mea ,
sub străvezii largi văluri de mireasă,
dinspre Liban sosește, mindră stea,
te-aștept cu cerul și pămintu-acasă.

În urma ta privi-vor jeluind,
Muntele-Amana, văduv de splendoare,
Sanirul cel cu fruntea de argint
și Hêmonul fără cintare.

Vor hohoti păduri la pasul tău
și ierburile suspina-vor dulce,
iar leii și pardoșii cu gind rău
nemîngîiați vor merge să se culce.

Sosește dar acum mireasa mea,
mi-e inima o sclavă către tine,
spre ochii tăi umbrind ispita grea,
spre sînii tăi, candori diamantine..."

un trandafir de siraz între flori

corul bărbaților tineri

„... Frumoasă ești și mindră intre fete
— un trandafir de Siraz intre flori —
neascunși de văluri, ochii ne desfete
și mersul tău izvor de sărbători.

Căci trupul iți e fragedă lumină,
privirea ta : seninul peste mări,
iar viersul ca privighetoare lină
invăluindu-ne-n cintări.

O, lasă-ne spre chipul tău, fecioară
— de slavă imn, adinc de dor oftat —,
de incintare, văzul, să ne doară
și sufletul să chiuie-mbătat.

Ci, să ne veselim ! Tu ne desmiardă
asemeni unui vin de tot vestit :
să curgă cintul, — singele să ardă
preafericit de a te fi dorit ! ..."

O, ești aproape ! Iată-mă bogat ?
Pe degete port imnuri aurinde —
cuprinde-mă cu brațul alintat,
cu celălalt mai dulce mă cuprinde.

Alături soră și mireasă-mi ești
și-nfiorat desmierdul tău de fa:ă,
mai tainic decit vinul mă-ameţeşti
o, minunată !

Sălbateci faguri dulci de așteptare
sunt buzele și supte ți se cer,
iar limba ta izvor e de nectare
trandafirii — imbietor jungher.

În inimă ascunzi comori de nuntă
și toată ești mireasmă și chemări,
veșmintele subțiri ca pajiști cintă
dinspre Liban, pe line depărtări.

Mindria mea, mireasa mea și soră,
tu ești grădină-nchisă cu nalt zid,
ești geana zilei dinspre auroră —
Să te deschid !

În jurul tău foșnesc vlăstari de rodii,
arbuști de Cypru — inalt mirositori :
e-un paradis sosit din alte zodii,
cu proaspeți sori.

O, draga mea, cum să pătrund la tine
prin piedicile ce mi le arunci ?
Năucitor mă-mprejură albine
și păsări mici din tainice porunci,

miresme dorm cu nardul și șofranul
sub trestii mlădioase unduind
și, picurîndu-și împrejur balsamul,
tămiile și smirna se aprind.

Ca niște șerpi se împletesc liane
și duhuri de arome în suspin
și arătări de basm ca niște stane,
piraie gilgiind de-albastru vin.

Și vițe legănind în cale-mi struguri
asemeni unor sini imbietori,
și rodii ascunzind aprinse ruguri
in miez de fructe ! Molcome ninsori

fierbinți pe pleoape-n rinduri se așează,
peste auz vechi muzici lincezind
și doar durerea imi mai este trează
și doar dorința-n mine pilpiind

Oh, iată, — ajung ! Grădina mea, fintină
ascunsă-n ierburi, susurind elan,
mireasa mea, minunea mea, tu zină
a plaiurilor mindre din Liban ! ..."

eu, veșnicul de cînt risipitor

regele

„Frumoasă ești iubito, preafrumoasă,
sufletul, meu, o, cit te-a așteptat !
ca Tirza cu privirile duioase,
ești un Ierusalim nedesmierdat.

Frumoasă ești, slăvita mea stăpină,
precum o oaste mare ai puteri
și porți pe frunte gingașă cunună
de primăvară între primăveri.

Apleacă-ți, dar, privirile o clipă
căci ele mă-ameţesc cu-adinc fior
și lasă-mă în marea ta risipă
eu, veșnicul de cînt risipitor.

O, dăruie-mi prea tăinuita taină :
cu ochi de nuntă către tine cad,
adună-ți părul ce coboară-n spaimă
ca turmele de capre-n Galaad.

Și dă-mi sărutul, mușcă-mi răsuflarea
cu-ameţitoare arome să-mi străbați
ne-nvinsul singe și să-i simți dogoarea —
O, dinții tăi te dor întărîtați

cum ei sunt albi, strălucitori ca turma
de albe oi ieșind de la scăldat
in două șiruri — de parfum ți-e urma —
sărută-mă cum n-ai fost sărutat !

Sărută-mă ! Ca rodia ți-e chipul,
ca inima de rodie arzind,
sub pașii tăi rodește-acum nisipul —
Vreau să-ți sărut cuvîntul din cuvint

și lasă-mă, izvoare de plăcere,
la-ncheieturi de taină să-mi găsesc,
la subsioara ta cu gust de miere,
la sinii tăi — doi struguri ce-i poftesc !

Îngăduie-mi, pe marmora fierbinte,
a cobori spre amețit sublim :
un rug ascuns, cu flăcările sfinte
ne prindă-n el, in dansul lui să fim ...

În cer și pe pămint ești fără seamăn,
fecioară mindră, raiul meu de gind,
cu cine aș putea să te asamăn
pe-acest pămint ?

Eu, Solomon, slăvitul rege-liră,
reginele privindu-mi : șasezeci
nu am aflat sub voaluri și porfiră
ca tine, preafrumoaso-n veci de veci.

Nici alegindu-mi mindre țiitoare
impodobite-n aur și porfir,
o mai minune nu găsii sub soare,
dintre emiri eu, marele emir.

Căci tu, aleaso, fără de prihană
ești de la mama ta în frumuseți,
minune-i trupul tău, suris-icoană,
și ți se-nchină cei mai indrăzneți,

te pismuiesc fecioarele, te cintă,
reginele sosesc in urma ta
și tot poporul bine-te-cuvintă :
primește-mi cintul, unduirea sa !

Cit te iubesc, o mindră auroră,
tu luna mea cu cearcănul ceresc,
inalta mea, a soarelui meu soră,
cum te slăvesc !

Frumoși de timp ! O, timpul ne coboară
in marile cimpii ce dau in rod —
cimp roditor cunoaște-te, fecioară
și inflorește, patimei izvod.

Împrejmuie-mă : cer in desfătare,
alintă-mă în pajiști de alint —
iți dărui, iată, luna lingă soare
și marea-ți dau cu țărmul de argint !

Pe-alături trece vremea ! Se adună
efluvii de putere. Înflorim !
Sunt domnul tău, tu mîndra mea cunună,
stăpîni peste frumos Ierusalim ..."

* fragmente din poemul cu același titlu ,în curs de apariție la Ed. „Cartea Românească"

Dreapta și-o păstrează în curea iar cu stînga lovește scurt paharul ei.

— Îmbracă-te și șterge-o !

Ea rămîne un timp așa, e obișnuită cu ieșirile lui, apoi se ridică molatec, se îmbracă și, înainte de a deschide ușa, miaună peste umăr.

— O să-ți scoată ochii, brrr !

Pamfil se duce din nou la fereastră, fără să se mai aplece, nu poate vedea plecarea ei, de fapt nu poate prinde decît o mică parte din piață, se văd doar clădirile, din cînd în cînd aude pași repezi, care aici, sus, ajung amplificați. Își simte picioarele reci, înghețate, și fruntea transpirînd continuu. Încearcă să-și aducă aminte momente în care Rusalim să fi ripostat violent. Privește încăperea : anii aceia năvălesc acum ca un stol de păsări cenușii, în zborul piezișe, nici o încăierare, nici o stridență în lungile șederi împreună ; o singură dată, parcă, într-o iarnă, cînd lui Rusalim i se furase paltonul la curs, și cînd se făcuse ședință pentru înfierarea hoțului, un grăsan hlizit, și cînd Rusalim, căruia i se dăduse cuvîntul, spusese că va sta el de vorbă cu făptașul între patru ochi. Atît. Încolo îl știa blînd, ba îl bănuia adesea de prostie, nereușind să înțeleagă inapetența lui în angajări mai ferme și mai eficace. Da, dar acum fața lui Rusalim spune altceva, Pamfil nu mai regăsește în ea blîndețea veche, poate părul necrescut încă, poate barba nerasă îl face străin ; de fapt, toată noaptea n-a dat ochii decît o singură dată cu el, cînd schimbară, la iazuri, locurile în trăsură și cînd, într-adevăr, se sperie de ochii lui încercănați. De altfel, cheful lui Rusalim, acomodarea lui imediată la intrarea în gălăgiosul grup, nu înseamnă în mintea lui Pamfil decît schimbarea celui de altădată. Se duce la ușă, ascultă cu urechea lipită de pervaz, nu aude nimic pe scări, dacă ar urca cineva s-ar auzi, scîndurile vechi scîrțiie chiar la o atingere cu vîrful piciorului. Dintr-odată, deasupra capului un fîlfîit de aripă îi răvășește părul, se lasă pe vine, ridicînd privirea către plafon : un porumbel cenușiu fuge speriat pe fereastră. Se uită la ceas. Îl scoate din sărite scurgerea lentă a minutelor, ar vrea să iasă soarele și să se umple piața de lume, închide ușa și se duce către pat, stă în capul oaselor și nu înțelege de ce își torturează nervii, el, om în toată firea, cu astfel de obsesii primitive : în fond, dacă s-ar întîmpla ceva, ar pune mîna pe telefon... Aude zgomot pe scări. Se duce la ușă, ascultă, da, cineva urcă, întîi cu pași rari, apoi din ce în ce mai grăbiți, nu, nu se înșeală, cele cîteva scînduri slabe de la palierul al doilea scîrție prelung, ca totdeauna, apoi ultimele trepte, mai înfundat, înainte de ușa mansardei. Bătaie puternică, dar răbdătoare. Să dea drumul ? Să nu răspundă, n-ar fi o soluție : deschide și, din cîțiva pași mari, adevărate salturi, e lîngă telefon.

— Intră !

Rusalim deschide încet și, ca și cum nu l-ar vedea pe Pamfil, începe să caute preocupat printre lucruri, nu scoate un cuvînt, umblă mai mult aplecat, ca un schilod. E atît de concentrat în căutarea aceasta, încît Pamfil îl bănuiește de intenții perfide. Receptorul telefonului plesnește sub apăsarea tremurată a mîinii, e gata să formeze numărul.

— Ce cauți, mă, Rusalime ?

— A, tu erai, nu știu unde e masca.

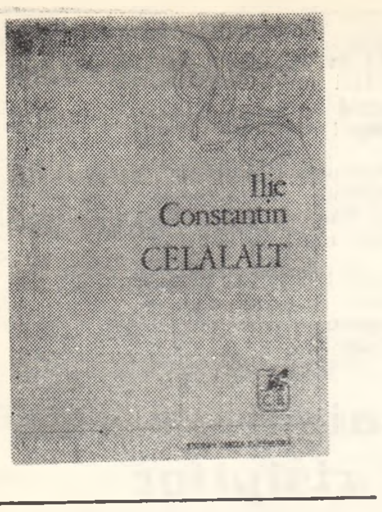
— Ce mască, mă ?

A găsit-o. E masca fetei cu șalvari, o ridică de după scrinul de nuc, o scutură și iese.

Marele carillon bate ora cinci.

(Din volumul „Serbările naive")

critica poeziei



ILIE CONSTANTIN

În poezia lui Ilie Constantin întîlnim obsesia relativului exprimată prin multiple variațiuni pe marginea adagiului haraclitian *panta rei*. Din *Celălalt*, cel mai recent volum al poetului, aleg două exemple dintre multe altele: „Trecură zilele — pîraie repezi între noi / Și lunile ca niște fluvii mari vor trece" *(Trecură zilele)*; „Nu există decît apa și țărmul, / pămîntul prezentului mușcat de uitare, / noi înaintăm împinși în spate de valuri, / cînd ne oprim e doar o părere" *(Relief)*. Cum lesne se observă, universul acvatic în mișcare este metafora generalizată a acestei poezii și, deopotrivă, spațiul ei de manifestare cel mai adecvat. Poetul detestă fixitatea și imuabilul, altfel spus stările de existență nefirești ale materiei. Pămîntul (ca element opus apei) este simbolul intermediarului, al perisabilului, este un deșeu vital. Numai fluidul dă senzația autenticității (dureroase): „De apă, Doamne, m-ai făcut, de apă, / oglindă tulbure către pămînt, / și încotro voi merge-acum cînd Luna / mareea sîngelui mi-o poartă?! / Un timp de apă pe un glob de apă, // Un vis acvatic mă așteaptă / pe căi de valuri și cădere / vîltoarea stelelor uitată". *(Vîltoarea stelelor uitată;* sau: „Ca un pod pe-un rîu secat / viața mea s-a adunat/Suie-un fluviu către astre,/ undele-i de aripi par ;/viața mea un vis al apei —/ îl așteaptă în zadar" *(Steaua)*. Ar fi fals să credem că este rîvnit un țărm. Aspirațiile sînt îndreptate spre înalt, spre orbitele stelelor. De fapt, mișcarea apei pe pămînt e reflexul mișcării cosmice (a se vedea relația Lună-maree). Referirile la aștri implică o nouă negare a teluricului, instituirea unei himere necesare. Cosmosul, mișcările stelelor reprezintă latura spectaculoasă, nostalgică a relativului, sînt spațiul de proiectare a sufletului, totodată ele atestă, indirect, pretențiile acestuia la o anume superioritate. Subînțelegem în același timp gestul, evident măreț, de depășire a unei condiții: „Suflet — prelung convoi de umbră / purtînd pe umărul în fluturare / semnul de rob, adînc și viu, mușcat / de fierul roșu-al numelui. // El, cel vînat din cer, pus să tîrască / o întîmplare de pămînt prin pietre, / el, zburătorul închis în cuprinsul / unor ruine cu aripi" *(Ruine cu aripi)*. Sufletul este văzut adesea în postură umilă (nobilă în aspirații însă), într-un remarcabil distih el apare ca zgură provenită de la arderile cosmice: „Luceferi umblă orbi cu lumi în spate, / În suflet arde ceara lor amară" *(Milenii de lumină)*.

Plutirea și zborul sînt cele două moduri de existență ale mișcării, corespunzătoare spațiilor de referință menționate — apa și aerul. Nu e greșit cînd spunem că în poezia lui Ilie Constantin (în volumul în discuție, cu deosebire) să găsim echivalentul unui voiaj extraterestru cu două itinerarii distincte: unul aerian și altul acvatic. Gravitația și materia solidă sînt prezențe rare. E aici mai mult un joc al volumelor desprinse de obiectul propriu-zis, un joc al spațiilor de aer dintre obiecte. Apa și aerul sînt văzute ca niște oglinzi fluide, tremurînde, în care poetul își caută identitatea.

Îndeobște, cînd vine vorba de autorul *Colinelor cu demoni* se discută cu precădere aspectele de măiestrie poetică, subiect într-adevăr fertil, dar, după părerea mea, nu unic. Într-adevăr, Ilie Constantin s-a impus ca poet al sintezelor rafinate, ca adept al echilibrului expresiv. Puține sînt însă textele ce permit a fi luate în considerare numai pe aceste temeiuri; o discuție despre probleme „de fond" este, în dese rînduri, absolut necesară, se impune de la sine. Aș spune că echilibrul interior al acestei poezii izvorăște dintr-o fertilă conviețuire dintre problematică și modalitățile ei de exprimare. E interesant faptul că, vorbind despre esența „lunecoasă" a lucrurilor, Ilie Constantin folosește un limbaj al rigorii, al „materiei solide" căreia i-au fost înlăturate impuritățile. Rostirea poetică trebuie să fie un gest de opoziție față de relativ. Detașarea prin meșteșug e determinată de căutarea unui punct de sprijin necesar.

Foarte puțin spectaculos, adept al unei inexpresivități derutante, Nicolae Ioana forțează în al treilea volum al său (e vorba de *Monologul alb)* conturarea unor obsesii incomode atît pentru autorul însuși, cît și pentru cititorul său, fie el chiar avizat. Lipsa de confort în receptarea acestor obsesii se datorește unei tratări complicate care amintește pe undeva de himera alchimiei. Atitudinea e una exclusivistă: ostilă frumuseții cursive, parazitismului metaforic și orcărui spațiu de referință exterior, încercînd să angajeze cuvîntul într-o anevoioasă ope-

critica prozei



ŞTEFAN OPREA

Ștefan Oprea, cunoscut prin activitatea de critic cinematografic (v. și volumul său Statui de celuloid, **1972), debutează editorial (scenic a făcut-o mai demult) în dramaturgie cu** Balansoar pentru maimuțe[1], **în care sunt grupate trei piese.**

Despre nici una din acestea nu s-ar putea spune că nu e interesantă.

In prima, Constelația ursului, **Laura, fiica unui profesor universitar care-și petrece vacanța intr-o cabană montană, il cunoaște in codru pe Radu. El are un aspect de sălbatec, explicat prin aceea că de douăzeci de ani locuiește intr-o colibă in pădure, „ca să studieze", zice el. Idila care se infiripă duce la căsătoria celor doi, in ciuda ricanărilor profesorului, agasat de comportările de neanderthal ale lui Radu, care, ca Ramu, copilul-lup sau ca Mowgli, incă mai tinjea după spațiul silvestru. Socrul său, Profesorul, iși calcă pe inimă și-i procură un post de medic intr-un spital. Intre timp, un curtezan fără noroc (dar și fără tact: purta pantofi de lac pe munte) al Laurei, vine cu un Domn și o informează că Radu a stat douăzeci de ani in coliba sihastră nu de dragul științei, ci de frica miliției: săvîrșise o crimă. În actul trei, Radu, neadaptat vieții de spital și de oraș, are remușcări, dîndu-și seama că ocupă locul unuia mai capabil ca el. O operație dificilă, pe care e lăsat să o termine, nu-i reușește. Moralul său e puternic afectat, dar Profesorul se oferă a-i fi următorul pacient. Radu il operează, izbutește, apoi, obosit, iese la șosea să se relaxeze și il calcă o mașină. După părerea mea, acest final nu constituie o incheiere intru totul logică și necesară a acțiunii piesei, deși menirea sa este de a accentua ideea de imposibilitate adaptivă a eroului. În viziunea lui Ștefan Oprea, Radu este un cinstit, un pur, crispat de orice tranzacționism meschin, un plenerist alterat de mediul citadin. Cam asta ni se sugerează că este Radu. Există, e adevărat, unele mici deficiențe de construcție, mai cu seamă in latura plauzibilității. Astfel, e dificil de acceptat că un om care douăzeci de ani a trăit doar in codru fără nici un contact cu civilizația, poate ajunge atit de repede medic intr-un spital central și că-i reușesc operații. Dar, dacă primim convenția, trebuie să recunoaștem că piesa are farmecul ei.**

Cea de-a doua, comedia in trei acte Balansoar pentru maimuțe **e un edificiu mai complicat, un labirint de personaje, direcții și sugestii. Fiind pirandelliană, piesa se desfășoară pe două etaje: cel al „realității" (Autorul și soția sa Marta) și cel al „ficțiunii" (Radu, Laura și ceilalți). Autorul stă de vorbă cu propriul său personaj și se consultă cu el ce traiectorie să-i ofere. În centrul piesei, dincolo de aceste interferențe pirandellizante, se află conflictul de serviciu al lui Radu, care refuză o ignobilă propunere a Șefului anume de a semna în colaborare un proiect. După cum se vede, și acest al doilea Radu este un cinstit, un pur, crispat de orice tranzacționism meschin, dar, fără plenerismul claustratului din** Constelația ursului. **În consecință este dat afară de la DSPTC. Scena judecății, tratată în manieră comic-grotescă, este foarte amuzantă, ca și intervențiile grupului de colegi gregari care vorbesc la unison, un fel de cor antic parodiat (Le coeur antique en confidence, / Se chargeait d'expliquer aux gens / Ce qu'ils avaient compris d'avance / Lorsqu'ils étaient intelligents — spunea un epigramist clasic francez, ceea ce s-ar traduce cam așa: codrul antic, cu voce-ncetă / le explica celor prezenți / ceea ce ar fi-nțeles și singuri / dac'ar fi fost inteligenți). Efectele ce se obțin au haz. Finalul piesei este deschis, Radu găsindu-și satisfacția deplină în munca sa și în viața familială.**

Dubla dispariție a Marthei N. ... **se subintitulează comedie polițistă în trei acte și suferă și o dublă influență. Niște tineri, retrași în vacanță la o cabană, se joacă de-a procesele (influență: Mihail Sebastian, ca și** Constelația ursului), **și în aceste false procese se întimplă să afle grave lucruri adevărate (influență: Dürrenmatt,** Pana de automobil). **Grație lui Radu și Căpitanului, se-nțelege că pînă la urmă criminalul este prins, și că el este tocmai tipul în aparență cel mai inofensiv de pe scenă, cel care de-a lungul întregii tărășenii nu făcea alta decît tot zumzăia din chitară. La un moment dat n-a mai zumzăit, ceea ce l-a dat de gol. Principiul acțiunii polițiste, că ucigașul e chiar sub nasul cititorului (spectatorului) e respectat. Și în această piesă, Radu e un cinstit, un pur, crispat de orice tranzacționism meschin. Ceea ce atestă că ideea principală a dramaturgiei semnate de Ștefan Oprea este lupta ingenuității vehemente cu lichelismul subversiv.**

Mihai Stoian e un reporter care se apropie din ce în ce mai mult de literatură. Recenta sa carte se numește 5 romane trăite[2] **și reușește întrucîtva să dovedească ideea că între reportaj și roman deosebirea nu e de esență ci de viziune. Am putea spune că orice roman se trage dintr-un reportaj. Romanele polițiste obișnuite nu-s altceva decît reportaj judiciar. Reportajul pleacă de la faptul real și rămîne la el. Romanul pleacă și el de la faptul real, și-l duce la etern posibil. Stilul prea reportericesc e în fond un stil naturalist.**

critica criticii



MARIAN POPA

Călătoriile epocii romantice este, în bibliografia românească, unul dintre puținele studii de literatură comparată. Afirmația poate părea părtinitoare, căci nu puține sînt opurile ce se reclamă ca aparținînd genului. Din nefericire, majoritatea rămîn la purul descriptivism comparatist, ignorînd — cum zicea Pompiliu Constantinescu — jocul echivalențelor interne, analogiile de structură, decantările de estetică, confruntările de viziuni, tehnica expresiei. Comparatismul se mărginește atunci la o delimitare pur vizuală, iar **nu la una intelectuală**. În plus, el este lipsit de rațiune cîtă vreme nu are în vedere demonstrarea unei aserțiuni. Căci comparatismul nu e decît o metodă de cercetare a fenomenului literar și el nu poate avea alt scop decît susținerea unei ipoteze. N. I. Apostolescu își propunea să arate că literatura noastră a crescut la umbra celei franceze și, în consecință, indica în *L'influence des romantiques francais sur la poesie roumaine* sursele franceze ale poemelor autohtone din secolul trecut. Nu analizez aici îndreptățirea poziției lui N. I. Apostolescu, ci semnalez numai că aceasta există, iar metoda comparatistă nu e decît un mijloc de argumentare. Adevăratul comparatism (ca orice metodă, el se verifică prin rezultate) este cel practicat de Curtius *(Literatura europeană și evul mediu latin)*, Béguin *(Sufletul romantic și visul)*, Albérès *(Aventura intelectuală a secolului XX)*, Girard *(Minciună romantică și adevăr romănesc)* și în critica românească de Edgar Papu *(Călătoriile Renașterii și noi structuri literare)*, Romul Munteanu *(Literatura europeană în epoca luminilor)* sau Nicolae Balotă *(Lupta cu absurdul)*. Acestui mod de înțelegere a comparatismului i se alătură Marian Popa prin *Călătoriile epocii romantice*.

Călătoria romantică — își propune **să dovedească autorul — nu** este decît termenul unei serii infinite („nu romantismul a inventat călătoria, dar nici nu i-a epuizat posibilitățile" p. 14), fapt care asigură stereotipiile și permite inovațiile. Fiecare termen este rezultatul unei operații de derivare a celui anterior, încît s-ar putea admite că întreaga serie istorică este o formă a călătoriei. Călătoria renascentistă se definește prin sentimentul incompletitudinii spirituale și economice. Iluminismul adoptă finalitatea pragmatică, dar transformă voiajul într-un prilej de demonstrație (călătoria ca pretext sau mijloc al unei susțineri). Expresie a curiozității în forme intelective, ea este o excursie filozofică, dar — lucru demn de reținut — pregătește terenul romantismului, întîi prin invazia de pitoresc, apoi prin postularea instabilității. Se ajunge astfel la următoarea situație: călătoria renascentistă o pregătește pe cea iluministă, care — la rîndul ei — conține în germene varianta romantică; dar tocmai termenul intermediar permite semnalarea opoziției fundamentale între primul și ultimul. Spiritul romantic procedează — în esență — prin continuare și opoziție. El păstrează aspirația către o cunoaștere infinită, numai că este vorba de un infinit „ideal", transcendental, care duce la însăși anularea aspirației" (p. 465). Altfel spus, raportînd termenii în opoziție, renascentistul se deplasează sub zodic finalistă, romanticul — prin negarea finalității. De aici promovarea unui călător instabil, explorator, nu atît al zonelor albe de pe hartă, cît al petelor albe din sfera afectului. „Exploratorii aspiră să descopere realități materiale noi; romanticii verifică idei culturale și încearcă sentimente culturalizate, sau descoperă realități interioare noi. S-ar putea afirma că exploratorii ilustrează atitudinea romantică, romantismul etern, în timp ce artiștii romantici un program de ideologie literară, un temperament adecvat și, în ultimă analiză, un fenomen circumstanțializat. Dacă alte epoci sau alte tipuri de călătorii descoperă fizica voiajului, romanticii se ocupă mai ales de metafizica lui, și îi evidențiază psihologia" (p. 458).

Cartea lui Marian Popa este, înainte de orice altceva, o tipologie a voiajului romantic și o fenomenologie a acestuia. Sînt examinate copios condițiile deplasării, tipurile de călători și de itinerarii, formele redactării impresiilor, după cum sînt ilustrate locurile comune ale cărților de călătorie, stereotipiile peregrinării (munte, mare, pustiu, lac, fluviu). In sfîrșit, capitolul *Călătoriile fictive* stabilește penetrația graduală a ficțiunii în realitatea deplasării, pînă la perfecta înlăturare a acesteia în călătoriile de imaginație.

Scrisă într-o formă deosebit de atrăgătoare, alternînd paginile de erudiție cu acelea de comentariu pătrunzător, construită într-o progresie constantă a acumulărilor revelatoare, *Călătoriile epocii romantice* este o carte esențială în exegetica romantismului european.

După remarcabilul volum de eseuri din anul care a trecut *(Colaje)*, Mircea Zaciu a publicat în seria „Universitas" a Editurii Minerva ultima versiune a monografiei închinate lui Agârbiceanu, scriitor pentru care pare să fi păstrat o pasiune statornică, dovadă variantele anterioare ale cărții, una din 1955, cealaltă din 1964. Lucrare de valorificare a moștenirii literare, *Ion Agârbiceanu* rămîne în forma ei din 1972, paradoxal, tot un *par lui-même;* ponderea o au citatele ample, în majoritate probe ale patriotismului, civismului și militantismului scriitorului, ca și ale convingerilor sale literare. In esență, Agârbiceanu se autodefinește și explică, judecățile criticului fiind reluări și punctări ale afirmațiilor acestuia. Mircea Zaciu își asumă, așadar, rolul punerii lor în pagină, fără pretenția vreunei revelații de ordin analitic. Asemenea tentative sînt categoric utile și faptul că lipsesc aproape cu desăvîrșire nu poate decît să întristeze, ele fiind *preambuluri firești ale examenelor critice*. In nici un caz însă nu se pot confunda cu exegezele, pentru că admit, prin însăși natura lor, drept unică perspectivă asupra operei scriitorului pe aceea pe care el însuși o propune. Categoric, fiecare autor urmărește o anume intenție, își propune un scop cît de cît precis, conștientizat *hors texte*. Numai că el nu se identifică decît excepțional cu sensul în care merge creația. Scriitorul are despre sine fie o imagine exaltată, fie una foarte aspră. Coincidența între impresie și realitatea operei ține de domeniul excepției și valorificarea critică nu poate face apel la opinia autorului despre sine decît la finele examenului analitic, pentru a semnala identitatea sau divergența ei cu semnificația textului literar. A transforma confesiunea în premiză a actului critic înseamnă a accepta riscuri pe care cu greu le poți apoi acoperi. La urma urmei, apelînd la confesiuni vom putea constata cu stupoare că mai toți cei care au tipărit cîndva cărți s-au crezut mari scriitori nedreptățiți de public și critică. Opiniile autorilor sînt semnificative numai în măsura în care își află acoperire într-o creație durabilă, căci niciodată sentimentele și atitudinile înălțătoare (patriotism, civism, militantism) n-au putut singure să asigure cuiva posteritate artistică. Ele pot adînci și nuanța trăsăturile unei personalități, o pot defini în agora, îi asigură prestigiul politic și social. La un scriitor însă asemenea calități sînt semnificative numai și numai dacă fertilizează disponibilități artistice evidente. Marile sentimente sînt servite numai de valorile literare. Iată de ce exegeza critică mi se pare într-un asemenea caz cea mai adecvată. Și tot așa, iată de ce am numit *paradoxală* tentativa lui Mircea Zaciu de a valorifica literatura lui Agârbiceanu în maniera inadecvată și partizană *par lui-même*.

Că și acest ultim *Ion Agârbiceanu* se vrea un act valorificator o probează poziția autorului față de comentariile anterioare. Un întreg capitol (penultimul) este consacrat acestei chestiuni. Critica interbelică — afirmă Mircea Zaciu — l-a tratat cu prea multă severitate pe acest scriitor ce face trecerea de la Slavici la Rebreanu, clasificîndu-l între sămănătoriști și repudiind eticismul cărților sale. Și asprimile sînt cu atît mai puțin justificate cu cît majoritatea comentatorilor au brodat opinii numai pe marginea anumitor volume, ignorînd ansamblul operei. Excepție face numai Ion Breazu, la care „personalitatea scriitorului e încadrată cu precizie științifică (?) și exactitate a informației în tradiția realismului românesc, iar opera e analizată în com-

rație de secționare a straturilor de conștiință ascunse, de întoarcere la adevăruri radicale, poetul joacă totul pe o singură carte. consecințele acestui risc fiind deocamdată parțial demne de luat în considerație. Pe această linie, *Monologul alb* aduce totuși cîștiguri reale în raport cu primele două cărți (ele se numesc *Templul sub apă* și *Moartea lui Socrate*), fapt care obligă pe critic la o atentă evaluare și justifică interesul pentru viitoarele apariții.

Nicolae Ioana este un poet tenace, cumva ieșit din comun prin concentrarea cu care se apleacă asupra obsesiilor sale. Cu un stil deopotrivă auster și complicat (în care conviețuiesc opacitatea și strălucirea stranie), își construiește poezia pe scheletul unei metafore unice, care trimite la anticul mit al peșterii. Poetic, realitatea (imediată) e văzută ca umbră a esențelor, e concepută ca o proiecție vicleană a lor. Această răsturnare de planuri, deloc originală în cazul poeziei, dar, evident pretențioasă, este concepută numai ca instrument de lucru menit să adîncească spațiul de investigare.

Ce decurge de aici? În urma stabilirii relației pomenite, în urma unei îndelungate exersări (tatonările și operațiile pregătitoare, experimentul fără finalitate certă sînt vizibile și în *Monologul alb*) se face un spectaculos transfer de autenticitate dinspre real, dinspre ceea ce este circumscris poetului, spre ideatic, spre esență. Senzația de inconsistență a lumii materiale este dintre cele mai puternice, autorul conferă în schimb, și într-un fel paradoxal, consistență materială fenomenelor de natură abstractă, sentimentelor, stărilor etc.: „iată somnul cum îmi curge în gură, / asemeni neliniștei, iată somnul / ca o sticlă destupată / din care au băut copiii și-și mînjesc fețele de alcool, și-și mînjesc / miinile cu frunze și cu amintiri" *(Dorm necunoscut)*. Ca atare, poezia devine un act orgolios de demistificare, de evidențiere a acelui adevăr invizibil la suprafața fenomenelor care *par* doar a-l conține. Cunoașterea în profunzime e raza subțire ca lama unui bisturiu, ce curmă întunericul inform al lumii de umbre. Moartea însăși e un act de apropiere (obsesia morții e foarte puternică), o cale de acces.

Din motive lesne de înțeles, pentru poetul în discuție frumusețea stilului este o capcană. O capcană evitată cu abilitate. Reversul anticalofil propus exclude însă reacția spontană; avem de a face cu o simplitate de intenție trecută prin prelucrări succesive. Ambițios în toate sensurile, Nicolae Ioana se folosește de un material poetic pe care nu

NICOLAE IOANA

reușește să-l domine în întregime, dar pe care îl „tiranizează". Il condensează pînă la amorf, aș spune. Tratarea excesivă a acestui material(tratare a cărei intenție este de fapt o superioară expresivitate) barează cititorului multe căi de apropiere. El are în față o fotografie înnegrită din cauza expunerii îndelungate.

Monologul alb îmi pare a fi cartea unui poet de mari resurse. Poezia lui „E ca o muzică preclasică scenă a urmelor, a formelor / a lucrurilor lui Platon". Și ca să continuăm citatul. Nicolae Ioana cîntă „la/o orgă cu un singur deget" *(Mic tratat despre stil)*.

Daniel DIMITRIU

Sunt disecate minuțios amănuntele, dar nu se simte viața. Romancierul caută în faptul divers constanta, arhetipul, reporterul caută excepția, unicatul, nemaipomenitul. In fața unui buldozer, reporterul se va interesa cîți cai putere dezvoltă și unde a fost produs, romancierul il va intreba pe șofer cîți copii are și cum se înțelege cu nevasta. Deci, schematizind puțin această discuție, putem observa că unul scoate senzaționalul din banal, celălalt banalul din senzațional.

In toate cele cinci reportaje ale lui Mihai Stoian există cite un element „senzațional". In primul, Absența mamei, un băiat, orfan de la naștere, se stinge pur și simplu nu de o boală ci de dorul de mamă. In al doilea, Absența tatălui, un anume Otto Lurtz din Sighișoara salvează din năpasta apelor, cu o biată luntre, zeci de oameni, dar nu mai ajunge să-l salveze pe propriul său tată. In absența bărbatului, o tînără soție, căsătorită doar de șase luni, e victima unui accident de circulație în care-i este vătămată măduva spinării. Picioarele ii sunt paralizate, e condamnată să-și petreacă restul vieții pe scaunul cu rotile. Soțul o părăsește. Nu are pe altcineva. Primește 1.150 de scrisori de la oameni de inimă din toată țara. Printre corespondenții ei sunt însă și excroci. Unul o invită să facă o excursie cu el, pretext sub care o tapează de bani, modestele economii din pensia de invalidă. Radioteleviziunea lansează un apel și pe adresa ei sosesc benzi pe care oameni din toată Europa, aflați in aceeași situație, ii fac mărturisiri și-i oferă sfaturi. Fata e foarte frumoasă. Un medic vrea s-o posede, cu aerul că-i face o grozavă concesie. Gestul său ii agravează invaliditatea, transferindu-i-o și in plan moral. Sub intrebarea cum va trăi aceasta ființă handicapată, romanul-reportaj rămine deschis. In Absența de sine găsim graficul psihologic al evoluției de la inadaptare spre delicvență a unui copil, pentru care propria familie era un mediu ostil. Fuge de acasă, apoi fură de acasă, vagabondează și in fine atacă un șofer de taxi (200 de lei). Absența celorlalți relatează cazul unei femei cu o, realmente, extraordinară vocație a educației. Ea își consacră toată viața, cu o incredibilă energie, copiilor inapoiați mintal. Acest din urmă reportaj e atit povestea ei, cit și a unei „eleve", pe care a adus-o de la o stare apropiată de animalitate la o condiție intru totul umană.

Mihai Stoian folosește agil ustensilele literaturii-vérité, ale literaturii document: discuția pe bandă de magnetofon, relatări ale martorilor, citate din jurnalul intim, tăieturi din ziare, scrisori de la și către personaj, acte, teste psihologice. Intervenția sa constă in puține pasaje epice și in munca de montaj. Protagoniștii anchetelor transcend condiția de „cazuri" excepționale. Ei sunt produsul unei anume biografii, pe care autorul știe s-o pună in lumină in datele ei sociale și morale. Din punctele oferite — maniera lui M. Stoian este desigur comportamentistă — le intuim caracterul, temperamentul, structura lăuntrică. Arta reporterului e de a obliga faptele să vorbească despre om.

MIHAI STOIAN

Intr-un singur loc Mihai Stoian intervine prea mult in concertul faptelor, in Absența de sine, transformind finalul acelui excelent portret realizat prin test psihologic și dialog cu eroul, intr-o prolixă dizertație asupra mecanismului delicvenței infantile. In rest insă el are tactul de a fi, cum ar spune Marian Popa, o absență atentă.

George PRUTEANU

1) Ștefan Oprea, **Balansoar pentru maimuțe**, ed. Cartea românească, 1972, 225 pp.

2) Mihai Stoian, **5 romane trăite**, ed. Cartea românească, 1972, 253 pp.

---

ponentele ei tematice și tipologice, cu implicațiile ei lirice, autobiografice sau generalizatoare, de sondaj social-istoric". Lui Ion Breazu îi revine și meritul de a fi subliniat „pentru întîia oară cu toată tăria, umanismul operei, ca cea mai largă bază teoretică a ei" (la p. 220 scrie, totuși, că I. Chendi — și asta încă în 1924 — semnalase „adîncul umanism cu care sînt atinse «probleme sociale dureroase»"; contraziceri întîlnim și în alte locuri: noutatea capitolului despre Agârbiceanu din *Arta prozatorilor români* ar sta — după Mircea Zaciu — și în „punerea în raport cu *Ion* a lui Rebreanu, căruia *Arhanghelii* îi premerg și-i defrișează calea", pentru ca la p. 221 să aflăm că, în *Creație și Analiză*, Ibrăileanu stabilise o „filiație justă", anume: Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu...) și deopotrivă „valoarea de *document*" cu „semnificație etică majoră". Așadar, cu excepția lui Ion Breazu, criticii au plătit tribut „estetismului" și „impresionismului" (Mircea Zaciu amintește superficial de „scăderile artistice" pe care însuși Ion Breazu le semnalase în scrierile lui Agârbiceanu — tezism creștin, pagini neglijente, tipuri și situații „palid zugrăvite" etc — scăderi nu departe de cele evidențiate de criticii „estetizanți" și „impresioniști"), lipsindu-le astfel un „criteriu istoric", ceea ce a făcut imposibilă „plasarea lui Agârbiceanu în suita de valori a istoriei noastre literare" (p. 230). Afirmații categorice, pe care le dezice citarea unui Iorga (Agârbiceanu e „adevăratul continuator al lui Slavici") sau a unui Ibrăileanu (ca să nu mai amintesc iar de Vianu). Dar nu asta e important aici. De fapt amplul proces intentat criticii (specific lucrărilor partizane, care vor valorificare cu orice preț) nu se datorează „lipsei unui criteriu istoric" și, cu atît mai puțin, absenței unei „imagini clare" despre scriitor. Textele atestă că fiecare dintre criticii citați de Mircea Zaciu a avut o „imagine clară" și o „perspectivă istorică" asupra literaturii lui Agârbiceanu. Că respectiva imagine sau perspectivă i se pare criticului inacceptabilă e o cu totul altă chestiune. De altfel, asemenea curioase săgeți aruncă Mircea Zaciu în toate părțile. Liviu Rusu, ca să dau un singur exemplu, este catalogat — fără vreo legătură cu subiectul lucrării și, mai ales, fără argumente — ca „autor al unei elucubrații despre tipologia «demoniac — anarhică», «demoniac — echilibrată» și «simpatetică», cu corespondențe botanice: stejarul, bradul, mesteacănul...". (p. 227).

Criticul se manifestă, prin urmare, ca un antiimpresionist și antiestetist (ceea ce el numește „estetism" la Lovinescu și Pompiliu Constantinescu nu este, în realitate, decît *primat* al *esteticului*, postulat critic pe care, cred, Mircea Zaciu n-are motive serioase pentru a-l nega), susținător — cum indică apologia lui Ion Breazu — al unei critici de „precizie științifică". Dar și de astă dată Mircea Zaciu se contrazice. Căci, în limitele permise de o monografie *par lui-même*, el practică o critică de pură sorginte impresionistă. Iată cîteva pasaje din paginile despre *Fefeleaga*: „Fefeleaga se știe «osîndită», simte că-i «amar», fără vreo conștiință de relație socială în aprecierea destinului ei, cu o umilitate a acceptării împietrite. Un fatum nemilos interzice copiilor ei să treacă peste un «prag» biologic misterios, imaginat ca un orizont ce se închide, ostil, din toate părțile. Durerea dă siluetei o solemnitate statuară, cu atît mai elocventă cu cît nici o tentație de înfrumusețare nu-l ispitește pe evocator.(...) Notația e seacă, cu amănunte urîte, dizgrațioase și stridențe lexicale: *potinq, scobilțind, umflături, ciclănoase* etc., adăugîndu-se la sonoritatea amar-ironică a poreclelor (a femeii: Fefeleaga, a animalului: Bator-Curajosul). Prin exactitatea gesturilor repetate mecanic, grupul creează o impresie de automatism, de secătuire sufletească și fizică, o imagine de coșmar. Suspendarea timpului, măsurat doar de la moartea unui copil



MIRCEA ZACIU

la agonia celuilalt, indiferența cinică a oamenilor și cea majestuoasă a naturii, dau o perspectivă infinită durerii femeii. După moartea Păuniței, ultimul copil, ea se prăbușește într-un soi de vid rece. Femeia atinsese termenul «osîndei» neînțelese, dar acum nu mai avea ce face cu propria ei viață, însăși mecanica diurnă a drumurilor cu Bator de căpăstru rămînînd fără rațiune, iar după ce vinde calul, se trezește într-o lume oarbă, dezumanizată ridicînd pentru întîia oară privirea și descoperind că trăiește". (p. 88—90).

Utilă ca orice carte de acest gen, cu pretenții mari pe linia valorificării lui Agârbiceanu, dar fără a aduce, prin oazele de literatură descoperite, corective substanțiale mai vechilor exegeze, *Ion Agârbiceanu* este exemplară prin scăderi. Personal, îl prefer pe Mircea Zaciu din ***Colaje***.

Al. DOBRESCU

---

cartea străină

o modalitate critică*)

Destul de puțin „carteziană" această lucrare ambițioasă, propunîndu-și clarificări și schimbări de direcții importante. E, într-un fel, o încercare de redirecționare a felului în care opere bine cunoscute din literatura universală ar trebui în mod „corect" să fie descifrate. Desigur termenul „corect" este șocant pentru cei care știu că literatura nu e o problemă de matematică și pentru cei care cred că în literatură nu se pot trasa direcții riguroase ca într-un plan de sistematizare. Acestea sînt însă, în esență, desideratele volumului lui René Girard.

Momentul inițial al întreprinderii este într-adevăr original, descoperirea unei modalități de „explicare" a unor texte clasice; o nouă perspectivă deci, modificarea unor sensuri care, pentru mulți, păreau definitiv fixate sau, în orice caz, stabilite în liniile lor importante. Iată deci un prim capitol intitulat *Dorința triunghiulară*, capitol care cuprinde, în mare parte, întreg conținutul cărții. Principiul pe care autorul îl descoperă și în *Don Quijote* și la Emma Bovary și în *Roșu și Negru* și în romanele lui Dostoievski este numit cu o anumită expresie: dorința triunghiulară. El constă în distingerea unei structuri, considerată esențială de autor (și devenind în momentul acela „principiul" opere.), structură constînd în existența unui subiect, a unui obiect și a unui mediator. Dinamica structurii cu această componentă constă în permanenta încercare de atingere de către subiect a obiectului, prin intermediul mediatorului. Importanța termenilor se schimbă, dar esența dinamicii rămîne aceeași. Mai concret, în cazul capodoperei lui Cervantes, Don Quijote este subiectul, Amadis — unul din eroii celebri ai romanelor cavalerești — mediatorul, iar obiectul, către care subiectul tinde cu atîta ardoare, este modelul perfect al cavalerilor epocii. Însă medierea poate fi mai strictă sau mai largă. Și Emma Bovary este supusă acestei „medieri", dar „obiectul" pe care vrea să-l atingă nu mai este chiar atît de îndepărtat, e un anumit tip social către care aceasta tinde, iar „mediatorul", la rîndul său, este în acest caz, mult mai aproape de subiect. Aceeași situație în cazul personajelor lui Stendhal, de data aceasta fiind vorba de un sentiment, de vanitate, generat în cazul formării unor „triunghiuri"; Julien este în grațiile doamnei mareșal de Fervacques; această atenție a doamnei mareșal trezește interesul Mathildei ș.a.m.d. René Girard specifică: „pentru ca un vanitos să dorească realizarea unui țel e de ajuns să fie convins că un al treilea — căruia îi acordă un oarecare prestigiu — a dorit mai întîi să realizeze un asemenea țel" (p. 28). Tipurile de mediere se pot împărți în două mari categorii: „Vom vorbi despre *mediere externă* cînd distanța este suficientă pentru ca cele două sfere de *posibile* — unde mediatorul și subiectul ocupă fiecare centrul — să nu fie în contact. Vom vorbi despre *mediere internă* cînd aceeași distanță este destul de redusă pentru ca cele două sfere să se întrepătrundă mai mult sau mai puțin profund" (p.30). Această delimitare face ca observația inițială, cea asupra medierii în cazul lui Don Quijote, să se extindă foarte mult. Am văzut că a fost aplicată și la Flaubert, în cazul bovarismului și la Stendhal pentru mai multe din personajele și romanele sale. Demonstrația se va extinde la Proust unde principalul motiv al unei asemenea abordări îl constituie „snobismul", și apoi la Dostoievski. La acesta din urmă medierea ar fi un moment de apropiere între subiect și mediator în asemenea măsură încît, în multe cazuri, obiectul dispare, sau, oricum, importanța lui e mult mai mică decît în celelalte. Acesta este mecanismul cărții lui René Girard, e drept mult mai ramificată, cu reveniri de detalii, cu disocieri avînd intenția să înlăture orice îndoială în ce privește principiul fundamental. Punctul de plecare — dorința triunghiulară, medierea — este într-adevăr interesant și fructuos pentru aducerea unei noi perspective în lectura unor texte care sînt, așa cum spuneam, de multe ori, acoperite de praf. Această „dorință triunghiulară" apare — după autor — la marii romancieri: Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoievski. Autorii contemporani (Sartre, Camus, noul roman francez) n-au dat opere prin care acest „principiu" să poată fi relevat. Nici unii autori mai puțin actuali nu „prezintă" în cărțile lor asemenea distincții: Zola. Mai exact, după René Girard, dorința triunghiulară apare în toate marile creații romanești (ale timpului și lumii). Pentru cine vrea să lărgească metafora aceasta critică se pot găsi și destule exemple mult mai puțin ilustre ale acestei medieri. Dar René Girard o discută ca atribut al capodoperelor. În celelalte ea lipsește, pare a spune, și chiar dacă avem impresia că o putem depista, este vorba în realitate de cu totul altceva. Deci doar marile reușite o prezintă și, ca reciprocă, sînt capodopere pentru că prezintă „dorința triunghiulară"! Autorul îl desfide pe Roland Barthes, socotindu-l un neo-romantic. Se distanțează constant de structuraliști ca și de existențialiști. Dar întreaga carte este în fond o încercare de a concilia aceste sisteme interpretative. Pe de o parte este descoperită o structură (dorința triunghiulară, medierea etc.), pe de altă parte această structură se vrea impusă ca mod de existență. Am remarcat originalitatea premisei critice a lucrării. Insă această premisă devine pe parcurs „singura". In acest caz anumite exagerări devin evidente. Romanul lui Cervantes poate acoperi structura despre care vorbeam. În mare măsură *Doamna Bovary* și multe personaje ale lui Proust. Și în cazul lui Stendhal poate fi urmărită dar nu generalizată. Dar în cazul lui Dostoievski, în complexul de situații, de forțe care se confruntă în permanență, într-un cuvînt în viața cu tot ce poate avea mai dramatic și imprevizibil, să proclami o anumită structură, destul de sumară, singurul principiu, principiul fundamental, este cel puțin o exagerare. Presupunînd că relațiile medierii ale lui René Girard sînt juste, ele nu pot fi în nici un caz unicele. Altfel am constata că marea literatură romanească a lumii se bazează doar pe „dorințe triunghiulare".

Ideea inițială a cărții este, în mare măsură, cum am remarcat, interesantă. Multe din intervențiile disociative ale autorului, observații de detaliu pătrunzătoare sînt relevante pentru cercetătorul fenomenului literar în general și mai ales în ce privește autorii pomeniți. Insă proclamarea ei ca interpretare „unică" este exagerată. Pentru că acesta este sensul discursului critic al lui René Girard: eliminarea treptată a unor alte perspective. Cartea este un bun prilej de discuție, de meditație, dar nu poate închide într-un alt sistem rigid, operele „smulse" celorlalte modalități de interpretare. Este repudiată, în lucrare, „minciuna romantică". „Realitatea romanescă" este tocmai depășirea acestei minciuni prin recurența la anumite principii (cele de la baza cărții). Se poate pune însă bine întrebarea în ce măsură aceste principii susținute atît de categoric nu sînt și ele, la rîndul lor, un semn de „neo-romantism" cum remarcă Paul Cornea în prefața cărții. Oricum, reducerea unor universuri foarte complexe la un mecanism de „transcedere" a unei dorințe, înseamnă clădirea unui sistem care nu înlătură dogmatismul și relativitatea. Este bine venită intenția editurii Univers de a pune la dispoziția cititorului cărți care „să pună probleme". Sînt desigur și unii care citind-o o vor comenta-o cu multa hărnicie a găsirii de noi „relații posibile", de noi „adîncimi" ș.a.m.d. și vor sublinia că această lucrare, care poate îmbogăți suplețea unui critic marxist, este scrisă totuși de pe alte poziții.

In ceea ce privește traducerea, s-ar putea face observații asupra cursivității și acurateții. Nu se poate însă trece peste trimiterea greșită a autorului traducerii din subsolul paginii 291, unde Maurice Blanchot este „tratat" cu date care nu-i aparțin.

Constantin PRICOP

* René Girard, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, în românește de Alexandru Baciu, prefață de Paul Cornea, Ed. Univers, București 1972.

funcționalism și funcționalitate estetică în arta populară

Discuția îndelungată în definirea conceptului de folclor a avansat către relevarea funcționalității frumosului, ca dominantă esențială a artei populare. André Varagnac, în cartea sa în care și-a propus să definească arta folclorică, a pus în centrul caracteristicilor definitorii tocmai „caracterul funcționl a folclorului"[1]. Doar cu un an mai tîrziu — în 1939 — Al. Dima sublinia în Conceptul de artă populară o idee asemănătoare. Peste aproape un deceniu, Gh. Vrabie demonstra, la rîndul său, teza că „frumosul folcloric este un frumos mai mult de natură funcțională"[2]. În această ordine de idei, funcționalitatea a fost înțeleasă și interpretată de către teoreticienii folclorului îndeosebi ca o relație nemijlocită și imediată a obiectului de artă populară, cu utilul. Mărturisit sau nu, sensul funcționalității a fost admis ca subordonare nemijlocită a esteticului față de util.

Relevarea funcționalității esteticului a constituit, incontestabil, un progres remarcabil în caracterizarea riguroasă a unor trăsături proprii artei populare. Totodată, însă, entuziasmul acestei relevări a dus la o astfel de asociere între termenii funcțional și util încît s-a lăsat să se înțeleagă că ei sînt identici sau aproape identici. In sfera acestei asocieri, calitatea estetică a obiectului de artă populară a fost inhibată de către util, contestîndu-i-se nu odată orice element de autonomie. Herbert Read afirmă chiar — mutînd accentul de pe termenul interpreților artei populare pe acela al creării ei — că cei care practică arta populară „nu o consideră activitate justificată prin ea însăși"[3].

Eroarea care se naște constă, în cele din urmă, în a unilateraliza interpretarea funcționalității artei populare printr-o reducere la utilitar. Există, însă, grupe de creații ale artei populare a căror funcționalitate nu intră în sfera utilitarului, ci este în exclusivitate estetică. Avem în vedere mai ales grupele de creații artistice populare strict decorative a căror rațiune de a fi o constituie însăși funcționalitatea estetică și nu cea utilitară: o întinsă parte din țesături, cioplituri, din ceramică și, de asemenea, din producția folclorică muzicală, literară, coregrafică, a fost creată de populațiile rurale în perspectiva unei destinații exclusiv estetică. Dacă există o anumită tipizare a motivelor în arta populară, ea este departe de a fi absolută. Cel puțin tot atît cît tipizarea, se face simțită varietatea motivelor, aceasta din urmă fiind generată în mod frecvent de o nevoie pur estetică, de o acuitate a decorativului ce nu se justifică printr-o racordare obligatorie la utilitar. Nu sînt deloc rare cazurile cînd în cadrul unui ansamblu unitar de piese ale artei noastre populare tradiționale, același motiv poate fi dispus ordonat în mod variat, pur și simplu din perspectiva unei disponibilități estetice, pentru a evita monotonia, fără nici un fel de adecvare utilitară. Foarte frecvent — pentru a ne opri doar la un singur exemplu, la îndemîna oricui de verificat — aceeași pereche de oprege (cel din față și cel din spate) au același motiv floral dar dispus în mod variat: pe opregul anterior motivul este ordonat pe orizontală iar pe cel posterior pe verticală. Numai o explicație abuzivă, artificială, ar putea pretinde că aici varietatea ordonării se justifică și utilitar. In fond, schimbarea simetriei de la o piesă la cealaltă are o totală autonomie estetică. George Oprescu observa, cu drept cuvînt, că în crearea vestimentației populare românești tradiționale, țăranca „varia la infinit motivele pomenite din vechime, punea ceva din fantezia sa personală, încît cu tot marele număr de obiecte ce posedăm, rareori întîlnim de două ori același model"[4].

Este de observat că funcționalul artei primitive, ale cărei înțelesuri mitice convergeau precumpănitor spre utilitar, a străbătut o cale lungă către convertirea lui în decorativitate relativ autonomă, funcționalitatea de mai tîrziu a artei populare căpătînd și dimensiuni estetice proprii, relativ de sine stătătoare. În unele din studiile elaborate în ultimul deceniu a fost susținută amplu ideea existenței în arta populară românească a unui decor cu înțelesuri străvechi, populat de simboluri arhaice, idee, după părerea noastră, unilaterală deoarece neglijează prezența unei stricte decorativități ce nu are la bază numaidecît simblouri figurative. Adeseori, decorativitatea artei noastre populare posedă mai degrabă resorturi proprii, ce constau într-o nevoie adîncă de ecleraj estetic. Cu mult mai corespunzătoare, mai aproape de adevăr, ni se pare interpretarea propusă de Paul Petrescu, care subliniază că „încetul cu încetul, semnele unor idei arhaice se golesc de conținut și se trasformă, în cursul unui îndelungat proces, în forme decorative. Repetarea lor necurmată conduce la inevitabile alterări și contaminări ce grăbesc și măresc transformarea lentă dar continuă a vechilor simboluri. Ordonanța logică inițială, legată de necesitățile culturale și rituale, se transformă într-o ordonanță guvernată de legile diferite ca esență ale necesităților estetice"[5]. Ideea ordonanței specific ornamentale în arta populară a fost demonstrată și de René Huyghe[6]. O serie de motive care aveau în trecutul îndepărtat fie exigențe strict utilitare, fie magice, și-au pierdut cu vremea rațiunile inițiale, funcționalismul fix evoluînd către decorativitatea nuanțată. Pierre-Louis Duchartre se referă, de pildă, la unele arte populare apusene în interiorul cărora o serie de obiecte de domeniul ceramicii sînt decorate frecvent cu tușeuri paralele ce simbolizau în trecutul îndepărtat fidelitatea împerecherii. In ceramica ultimelor două secole motivul tușeurilor paralele și-a păstrat frecvența însă el a evoluat de la funcționalismul inițial — care s-a pierdut cu totul pe parcurs — către o finalitate exclusiv decorativă, acceptată astăzi ca atare[7]. O accentuare a simbolurilor stricte, de proveniență magică, în arta noastră populară — dacă este dusă prea departe — limitează la maximum posibilitățile de a explica imensa încărcătură estetică a unei creații de o strălucitoare varietate.

Firește, există și o întinsă varietate de obiecte ce intră în sfera artei populare, avînd cu prioritate o destinație utilitară. In această privință, una din trăsăturile cele mai caracteristice ale artei populare românești tradiționale, creată de țărani, trăsătură recunoscută ca atare, constă în unitatea, adeseori desăvîrșită, dintre calitatea estetică și destinația utilitară. Esteticul, în una din accepțiile sale, constă și în expresivitatea pe care o degajă perfecta utilitate, adecvarea obiectului la destinația lui practică. Dar în acest context de interferențe între util și estetic în incinta creațiilor populare, context a cărui interpretare duce uneori la o unilateralizare a conceptului de funcționalitate, este necesară — după părerea noastră — o disjuncție terminologică. Credem că este mai adecvat să vorbim de funcționalismul artei populare pentru a denumi caracterul pronunțat utilitar al unor obiecte și, în mod distinct, de funcționalitatea ei estetică, pentru a denumi acea destinație eminamente decorativă a unor obiecte. Fiind și astăzi de acord cu cele ce-am afirmat în unele lucrări anterioare privind raportul între estetic și util, socotim, totodată, că aducem aici un spor de precizare a unor distincții terminologice. Dacă între funcționalismul artei populare și funcționalitatea ei estetică există corelații multiple, mergînd uneori pînă la unitate deplină, distincțiile pe care le propunem sînt de natură să evite o anumită linearitate în înțelegerea și interpretarea structurii frumosului în arta populară.

Grigore SMEU

1 *André Varagnac*, Definition du folklore, *Paris, 1938, p. 25.*

2 *Gh. Vrabie*, Folklorul. Obiect. Principii. Metodă. *București 1947, p. 52.*

3 *Herbert Read*, Semnificația artei, *Editura Meridiane, București, 1969, p. 52.*

4 *G. Oprescu*, Arta țărănească la români, *„Cultura națională", București, 1922, p. 27—28.*

5 *Paul Petrescu*, Imaginea omului în arta populară românească, *Editura Meridiane, 1969, p. 7—8.*

6 *René Huyghe*, L'art et l'homme *(vol. I), Librairie Larousse Paris, p. 15.*

7 *Același volum, capitolul*: Les arts populaires *redactat de Pierre-Louis Duchartre, p. 115.*

UN INTERVIU



Casa în care Max Ernst se instalase la Seillans se afla în partea de sus a orașului, alături de o fortăreață ruinată care mai purta încă numele de Cetatea Sarsinilor. De la ferestrele atelierului său, situat la ultimul etaj al casei, Max Ernst putea contempla dincolo de acoperișurile din Seillans, valea care se întindea, presărată cu măslini și cu chiparoși pînă la îndepărtatele coline din față.

— De cînd stau aici, soarele și cerul uscat îmi lipsesc din ce în ce mai mult, imediat ce părăsesc Seillans-ul. Nu mă mai gîndesc azi că plouă la Paris sau la Huisme ca acum patru cinci ani, ci am impresia că nu observi cît poate fi acum de ploios și întunecat timpul pe valea Loirei sau a Senei. Pentru moment, nu lucrez prea mult. Sînt perioade în viață cînd simt nevoia să citesc, să meditez, să mă odihnesc să pălăvrăgesc cu prietenii mei. Din fericire am cîțiva prieteni în regiune.

— Nu-l frecventați pe Chagall la Vence?

— Nu, l-am cunoscut totuși bine la New York în timpul războiului, dar aici nu frecventez pe niciunul din pictorii care s-au retras pe Coastă în afară de Peverelli pe care-l văd ca simplu vecin, așa ca și cum n-am avea aceeași meserie.

(După această scurtă intrare în subiect, Max Ernst m-a condus să dejunăm la restaurantul Motelului care se află la o sută de metri de casa sa.)

— Cu cît mă cunosc mai bine cu atît înțeleg, în sfîrșit, misterele și riscurile creației artistice. Deodată mă aflu acolo unde voiam să ajung; dar am reușit pe un drum mai scurt pe care nu-l știam. Hazardul îmi arată aceste căi. Iată de ce în munca mea întotdeauna am contat mult pe toate mijloacele tehnice, cum ar fi: colajul, frecarea sau drip-and-drool care permit hazardului să provoace inspirația. Consider că aceste mijloace sînt legitime ca și drumul scurtat care ne duce la ținta dorită.

— Cei mai mulți pictori tașiști se mulțumesc să ne ofere astăzi pete de culoare fără a ni le interpreta. In concluzie, pînzele lor ne fac pe noi să medităm, dacă încercăm să le interpretăm, mai mult decît creatorii lor. Punctul dumneavoastră de pornire era acolo unde majoritatea tașiștilor se opresc.

— Am urmat exemplul lui Leonardo da Vinci care rectifica în scrierile sale ceea ce Botticelli afirmase despre arta peisagistului, susținînd că nu e nimic vrăjitoresc dacă poți descoperi peisaje splendide în pete de culoare care sînt răspîndite din întîmplare chiar în marmorajul natural al unei pietre. Leonard constatase atunci că toate aceste efecte misterioase ale întîmplării sau ale naturii printre care petele de umezeală pe un zid vechi pot să ne sugereze un peisaj, o figură, sau orice alt subiect; dar că artistul trebuie apoi să elaboreze ceea ce crede că a descoperit pentru a crea o operă care-i este proprie. Aceeași pată poate sugera, pentru doi artiști două subiecte și, în sfîrșit, două tablouri total diferite, fiecare din aceste tablouri înfățișîndu-ne aspecte particulare ale stilului și lumii interioare a artistului care l-a realizat, mai mult decît zidul vechi care i le-a sugerat.

(N-aveam decît șaptesprezece ani cînd întîmplarea a vrut să am primul contact conștient cu opera lui Max Ernst. In 1927 răsfoiam într-o zi un număr recent al revistei **Transition** pe care o publica la Paris poetul american Eugen Jolas. Am descoperit în acest număr din **Transition** reproducerile a două pînze dadaiste de Max Ernst: „Revoluția noaptea" reprodusă azi în toate lucrările consacrate operei sale și o alta care reprezenta o madonă destul de insolită pe care n-am mai revăzut-o niciodată. Compusă și pictată într-un stil destul de academic și idealist care amintea pe cel al atîtor madone al maeștrilor manieriști de la sfîrșitul Renașterii, aceasta semăna mai degrabă cu unul din acele manechine de lemn pe care le descoperi în unele pînze ale epocii numită „metafizică" de Giorgio de Chirico: m-a impresionat fiindcă în loc să-și îmbrățișeze cu dragoste fiul ca o madonă clasică aceasta cu un gest furios îl răsturnase pe genunchi pregătindu-se, cu mîna ridicată, gata să lovească, să-i aplice o bătaie la fund, atît de serioasă, încît, victima își pierduse nimbul care se vedea rostogolindu-se pe pămînt ca un fel de cerc mic. L-am întrebat pe Max Ernst de ce nu s-a mai văzut niciodată acest tablou:)

— El aparține de multă vreme pictorului belgian Victor Servancx care nu vrea nici să-l împrumute pentru restrospectivele mele nici să-l lase să fie reprodus.

— Il consideră un sacrilegiu?

— Nu cred așa ceva, mai ales că știe că e vorba acolo de propriile mele amintiri din copilărie și nu de reprezentarea unor personaje sfinte.

— Ce vreți să spuneți?

— M-am născut în anul 1891 la Brühl, mică localitate din împrejurimile Köln-ului în Rhenania. Toată această regiune este foarte catolică și eram al doilea dintr-o familie cu șapte copii ai unui tată, Philippe Ernst, foarte conformist și taciturn. Practica o profesiune care i se potrivea de minune: era institutor într-o școală pentru copii surdo-muți. Se bucura printre altele de o reputație locală de pictor, mai ales în mediile eclesiastice ale diacezei din Köln și-și exersa talentele pictînd, cu multă îndeminare și cu puțină naivitate, naturi moarte sau peisaje, copiind de asemenea subiecte religioase de mari maeștri după cărți poștale. Adesea i se comandau asemenea copii pentru a împodobi cîte o biserică. Dacă s-ar întreprinde o cercetare sistematică ar fi găsite desigur pe undeva în vreo biserică de stat între Köln și Bonn. Dar tatăl meu în copiile sale își permitea unele libertăți. Diavolilor și personajelor damnate le făcea trăsăturile propriilor săi dușmani, iar sfinților și îngerilor cele ale membrilor familiei sale sau ale prietenilor. Imi amintesc de o madonă care era portretul mamei mele și fratele meu are încă la Brühl un mic portret de al meu deghizat în copilul Isus. Cum îmi aminteam chiar în calitate de Isus copil, că am fost bătut la fund de o mamă care era madonă, tabloul la care faceți aluzie este reprezentarea unei amintiri din copilăria mea fără a fi însă un portret al meu sau al mamei mele.

— Asta nu l-a împiedicat să facă scandal ca și acea copie a Giocondei: L.H.O.O.Q. căreia Marcel Duchamp i-a adăugat atunci în plină perioadă dadaistă, o mustață și o bărbuță.

— Avusesem intenția să provoc o asemenea neînțelegere scandaloasă. Impotriva mediului meu conformist, mic burghez, provincial și catolic m-am revoltat de timpuriu din copilărie. Aveam aproape zece ani cînd l-am văzut într-o zi pe tatăl meu comportîndu-se într-un mod care a determinat imediat caracterul revoltei mele. Schița, așa cum făcea adesea, un mic peisaj în grădina noastră. Pentru a-l pune la punct s-a retras apoi în camera care îi servea de atelier. Acolo a observat că un arbust din grădină pe care îl schițase în crochiul său îi deranja acum sensul compoziției. Nemulțumindu-se să suprime numai imaginea acestui detaliu în tabloul său s-a repezit în grădină pentru a smulge și a distruge arbustul nevinovat care jignise simțul ordinei și al artei sale. In ochii mei, devenise o adevărată crimă împotriva naturii comisă în numele principiilor autoritare ale artei și ordinii, împotriva cărora m-am revoltat.

— In multe din tablourile dumneavoastră pădurea ne sugerează decorul arhaic al unor uneltiri misterioase sau supranaturale a căror natură nu o putem ghici sau bănui fără a nu fi într-adevăr martori.

— In timpul unei asemenea evaziuni de adolescent în pădurea din apropiere de Brühl am întîlnit-o pe nimfa Echo. Intîi i-am auzit vocea apoi i-am simțit prezența din mai multe părți cu atîta acuitate încît, am putut apoi să o descriu ca și cînd aș fi văzut-o cu proprii mei ochi. Cred că avem darul, grație talentelor noastre vizuale, să recreăm aspectul fizic a ceea ce noi n-am perceput decît prin alte simțuri, așa cum un compozitor are darul de a recrea prin sunete ceea ce a perceput prin intermediul vederii.

(Max Ernest a fost destinat, încă de cînd a decoperit întîia oară, în Rhenania, farmecul desișurilor și al pădurilor să călătorească mult, să vadă alte pleisaje înainte de a găsi, în sfîrșit, în peisajul din Provence, care pare că îi aparține cu adevărat, liniștea de care se bucură azi. In ciuda conflictelor care îl opuneau tatălui său, el n-a reușit să se emancipeze imediat și a rămas cîțiva ani la Bühl, cu părinții săi, pînă în ziua cînd și-a sfîrșit studiile liceale).

— Tatăl meu, mi-a explicat el, voia să studiez dreptul pentru a face apoi o carieră așezată, de burghez cumsecade, din provincie. Asta nu mă încînta de loc dar învățasem să împac și capra și varza. Departe de a refuza să-mi continui studiile la Universitatea vecină de la Bonn, am găsit un mod de a obține un compromis: voi studia nu dreptul ci filozofia și psihologia pentru a mă pregăti, poate, pentru o carieră în învățămînt. Lecturile mele din filozofii naturii ca Hamann și Schelling, m-au incitat să studiez psihiatria mai mult decît psihologia experimentală. In concluzie, am cules din toate cursurile care-mi erau oferite, fără a mă îngriji prea mult de un program de studii, care mi-ar fi permis să mă pregătesc pentru o diplomă sau pentru o profesiune. Nu eram însă singurul pasionat de operele povestitorilor fantastici ai romantismului german și de tratatele de psihiatrie care se ocupau mai ales de fenomene mai mult sau mai puțin halucinante.

— Erau atunci la Bonn sau la Köln, scriitori sau artiști cărora li se recunoscuse talentul putînd astfel să vă îndrume în aspirațiile dumneavoastră?

— In anii care au precedat primul război mondial, Köln-ul putea să se laude că a dat lumii un singur pictor mare, modern, pe August Macke. Dar el își petrecea perioada sa de strălucire la München unde se remarcase printre pictorii cei mai înzestrați ai grupului „Cavalerul albastru", pe care îl înființase Kandinsky. Macke revenea totuși adesea la Köln unde l-am întîlnit de mai multe ori. Lui îi datorez toată inițierea mea în arta modernă.

(Am profitat atunci pentru a-l pune lui Max Ernst mai multe întrebări despre expresioniștii german și diverșii pictori care s-au remarcat în această epocă în Germania. Pentru Kandinsky, Max Ernst își exprima marea admirație ca și pentru Klee, Alfred Kubin și August Macke. A adăugat că l-a interesat și opera lui Javlensky dar numai pentru robustele calități de colorist ale acestui pictor. Dintre expresioniștii de la Dresda, Berlin și din Germania septentrională, Max Ernst nu mi-a vorbit decît de Emil Nolde:)

— Era și el un adevărat maestru al culorii. Eu mai apreciez și pînzele sale cu subiecte legendare sau vizionare, care aparțin, într-un fel aceleiași tradiții cu Ronault sau James Ensor. Cu toate acestea nici unul dintre pictorii de avangardă dinainte de 1914 n-a exersat asupra mea nici o influență într-adevăr profundă sau permanentă. Numai după război, cînd am găsit la München, într-un număr al revistei italiene „Valori plastice" reproducerile pînzelor „metafizice" de Giorgio de Chirico, am descoperit, în sfîrșit, adevărata mea cale. Eram încă foarte timid pentru a căuta să cunosc artiști afirmați. In 1912 mi-am petrecut vacanța la Paris, unde, întîmplarea mi-a permis să-l întîlnesc într-o zi pe Jules Pascin la „Café du Dôme". Dar n-am îndrăznit să profit de această întîlnire cu toate că Pascin cunoscînd mulți alți pictori celebri ar fi putut, dacă aș fi vrut, să mă prezinte întregii avangarde a Montparnasse-ului, sculptorului Lehmbruck, de exemplu, dintre cei care vorbeau nemțește sau lui Modigliani și lui Brâncuși. Nu frecventam de loc cafenelele din Montparnasse preferînd să rătăcesc în cartierele populare ale vechiului Paris și să mă îmbib de atmosfera lor. Aveam impresia că acolo descopăr decorul familiar al adevăratei mele patrii. Inainte chiar de a veni la Paris, pictasem la Köln un soi de viziune imaginară a Parisului, un tablou intitulat „Rue de Paris" care era din acest punct de vedere o presimțire a ceea ce eram destinat să descopăr acolo cu proprii mei ochi.

— Nu se știe prea bine la Paris caracterul specific al fiecăreia dintre grupările Dada din străinătate. Cum distingeți dadaismul din Zürich sau berlinez de cel de la Paris?

— Este, oarecum, o problemă de mediu și de personalități. La Paris, Dada a rămas în special o mișcare artistică și literară, o revoltă împotriva formalismului cubiștilor și a avangardei dinainte de 1914. Marcel Duchamp fusese remarcat înainte de 1914 drept cubist într-un anumit fel, disident. Atunci cînd Dada producea scandal la Paris ca mișcare revoluționară, Duchamp n-a urmat niciodată țelurile politice. La Zürich dadaiștii erau aproape toți străini și deci pacifiști; fiind refugiați politici nu-și puteau permite în nici un fel, în Elveția, să aibă alte țeluri politice decît cele pacifiste. La Berlin, în schimb, grupul Dada s-a făcut imediat remarcat prin acțiunile sale deschis politice. Fără a fi comunist, grupul era revoluționar, opozant ordinei stabilite...

— Se poate spune că suprarealismul a venit spre dumneavoastră așa cum muntele a venit să-și întîlnească profetul și că deci, n-ați fost convertit niciodată de suprarealism?

— In 1921 întîlnisem în Tirol un mic grup de viitori suprarealiști care veniseră de la Paris să-și petreacă acolo vacanța de vară. Un an mai tîrziu, în 1922, m-am hotărît să părăsesc Germania pentru a-i întîlni și a mă stabili la Paris.

— Ați reușit să vă cîștigați existența, imediat, la Paris?

— Dacă n-aș fi avut prieteni foarte buni aș fi putut să crăp de foame. Nimeni nu cumpăra între 1922 și 1929 tablouri suprarealiste. Apoi a fost criza: pe scurt, din nou nimeni nu cumpăra nici un fel de tablouri. Ca să trăiesc, eu însumi am muncit împreună cu pictorul Gregoire Michonze într-o mică fabrică unde se confecționau ceea ce se numea „articole de la Paris", adică obiecte de lux fabricate în condiții de mizerie.

— Suprarealiștii v-au primit totuși imediat în toate expozițiile lor.

— Cît mă mîndream cu asta! Pînă

cu MAX ERNST

de

EDOUARD RODITI

(FRAGMENT)

in 1958 fiecare din expoziţiile mele la Paris sau de aiurea a fost un adevărat eşec. Tablourile mele din acei ani se vînd azi foarte scump, atunci le vindeam dacă se ivea ocazia, la preţuri de mizerie. Acum văd adesea pus în vînzare, la un preţ astronomic cîte un tablou de al meu pe care il dăruisem unui prieten sau il lăsasem amanet la vreun negustor care dăduse faliment fără să mi-l restituie.

— Am cunoscut, totuşi, în Germania, înainte de 1933 o femeie numită Mutter Ey, care îşi dădea, la Düsseldorf, toată silinţa pentru a vă vinde lucrările în mica sa galerie.

— Această curajoasă Mutter Ey şi-a făcut începuturile ca proprietară de galerie hrănind în patiseria sa, în anii de foame şi de inflaţie, pe toţi artiştii din Düsseldorf. Ea a continuat să-mi facă servicii în primii ani ai şederii mele la Paris.

— Unul din prietenii mei, pictorul Heinz Trökes a reuşit să găsească două sau trei pînze acum vreo zece ani la micii negustori rhenani care o cunoscuseră pe Mutter Ey şi nu cumpăraseră niciodată alt tablou modern. In ce mă priveşte vă ştiam totuşi, pînă în 1939, colajele. Aveam impresia că suprarealiştii parisieni putuseră să constate încă din 1922, că în colaje, dumneavoastră exprimaţi, cu o tehnică de o perfecţiune pînă atunci necunoscută la Paris, un sens al misterului şi al insolitului, adică al suprarealului care corespundea propriilor lor preocupări. Aceste colaje sau mai bine zis montaje constituiau pentru mine ceva foarte nou, cu toate că mulţi artişti v-au imitat mai apoi. Dumneavoastră aţi cules elementele dintr-o lume cîteodată anacronică, aceea a ilustraţiilor din vechi romane de aventuri, din vechi reviste, din vechi cataloage de invenţii mecanice sau ştiinţifice. Apropiind într-un mod arbitrar aceste elemente decupate din ilustraţiile cele mai disparate, aţi obţinut efecte surprinzătoare asemănătoare într-un fel celebrei imagini a lui Lautréamont în care vorbeşte de întîlnirea dintre o umbrelă şi o maşină de cusut pe o masă de disecţie... O asemenea tehnică, a alăturărilor neprevăzute, provoacă asociaţii de idei libere ca şi unele tehnici ale psihanalizei freudiene sau ca petele de cerneală ale testului lui Rohrschach.

— Adesea am lăsat întîmplarea să-mi sugereze juxtapunerile neprevăzute care-mi permiteau apoi să dau curs liber ideilor mele. Mai tîrziu am obţinut efecte asemănătoare cînd am recurs la alte metode, ca frecarea sau ceea ce se numeşte acum la New York drip-and-drool. **Tot ceea ce e neprevăzut poate să ne surprindă şi să provoace imaginaţia noastră, sugerîndu-ne idei şi subiecte pe care raţiunea n-ar fi putut niciodată să ni le furnizeze.**

— Mulţi dintre pictorii nonfigurativi s-au mulţumit să rămînă aici, la tehnicile dumneavoastră de frecare, de răzuire, de decalcomanie sau de **drip-and-drool.** Din aceste efecte ale întîmplării, fără altceva, îşi confecţionau subiectul însuşi al tabloului lor. Pe mine, numai tehnica şi materia unui tablou nu mă satisfac. Ele pot, e adevărat, să-mi sugereze propriile mele visări. Dar n-am nevoie de un altul pentru ele : pot s-o fac eu însumi. Intr-o operă de artă am nevoie să surprind şi visul artistului pentru a-l cunoaşte mai bine şi a-l înţelege. Iată pentru ce v-am admirat întotdeauna. Am avut prilejul să discut cu dumneavoastră despre acest subiect acum cîţiva ani cînd v-am intervievat pentru o revistă de artă americană în ajunul deschiderii unei mari restrospective a operei dumneavoastră organizată la New York de Muzeul de Artă Modernă. Mi-aţi vorbit atunci de cîteva teorii ale pictorilor romantici germani.

— Vă gîndeaţi atunci la Caspar David Friedrich ?

— Da, la acest mare pictor care n-a fost niciodată destul de cunoscut şi apreciat în străinătate. Mi se pare curios interesul pe care l-aţi avut totdeauna faţă de opera lui Friedrich. Pe deasupra, sînteţi probabil primul pictor mare german de peste un secol care să vă inspiraţi de la el. In toată avangarda germană de la Liebermann şi impresionişti şi pînă la dumneavoastră, n-am aflat nici o aluzie la opera lui Friedrich.

— Unde vreţi să ajungeţi insistînd astfel asupra afinităţilor pe care le-aş avea cu Gaspar David Friedrich ?

— Patrick Waldberg a insistat, de asemenea, asupra acestor afinităţi în cartea pe care v-a consacrat-o. Ele mă frapaseră acum mai bine de zece ani cînd mă documentam asupra teoriilor lui Friedrich pentru un eseu despre : **Fantasticul în arta romantică.** Friedrich insista asupra faptului că artistul trebuie să închidă ochii corpului pentru a vedea mai bine cu ochii spiritului ceea ce vrea să descrie.

Cînd am recitit diversele texte despre pictură, pe care le-aţi publicat, am fost frapat de caracterul deschis erotic al artei dumneavoastră ; nu că s-ar găsi în ea aluzii obscene ci de un raport strîns şi intim între artă şi dragoste, între artă şi dorinţă.

— Poate fiindcă nu pictez niciodată decît ceea ce doresc şi văd înaintea ochilor, ca obiect fizic nu ca vis sau viziune subiectivă a spiritului meu. Pentru a picta un tablou sau a crea o imagine simt nevoia să le văd cu a intensitate comparabilă aceleia a dorinţei pe care o simţi de a avea in faţă o fiinţă iubită a cărei prezenţă fizică ne lipseşte la disperare. Intreţin astfel cu opera mea. raporturi care au un caracter afectiv-erotic chiar dacă opera însăşi nu e de natură erotică. Dar nu accept erotismul foarte intelectualizat al lui André Breton şi din acest motiv, printre altele, am încetat să fiu de acord. cînd n-am mai putut să mă acomodez, cu un anume puritanism al suprarealiştilor ortodoxi. Trebuie să mărturisesc că obiectele pe care le poţi crea astfel apar totdeauna, indiferent că sînt dorinţe sau visuri transpuse, cam înşelătoare. Eduard a remarcat referitor la aceasta că el nu regăseşte niciodată ceea ce i-a plăcut în ce a creat.

– Această decepţie dă măsura, în filozofia platoniciană, a degradării unui ideal care apare sub forma unei realităţi. Dar nu este nimic descurajant pentru tenativa unui artist de a ne transmite idealul său.

— N-am fost descurajat niciodată şi continui să creez obiecte născute din dorinţa mea de a vedea manifestindu-se în lumea reală, imaginile care îmi obsedează spiritul. Scara fiecărei imagini pe care o creez îmi este impusă de cea a viziunii prealabile pe care am avut-o şi nu-mi place să-mi modific scara acestei viziuni, adică să realizez în mare, de exemplu, ceea ce am conceput în mic sau vice versa. „Microbii" mei corespund deci unei viziuni a lumii micului infinit. Tot ceea ce spun, evident că nu se aplică altor imagini care îmi sînt sugerate, de exemplu, de „frecare" sau de cu totul altă tehnică la care am recurs uneori. după teoriile lui Leonardo da Vinci, ca să-mi provoc imaginaţia. Las atunci imaginile să curgă din materie la scara pe care mi-o impun, fiindcă materia însăşi a tabloului îmi impune subiectul.

Traducere de **A. FIANU**

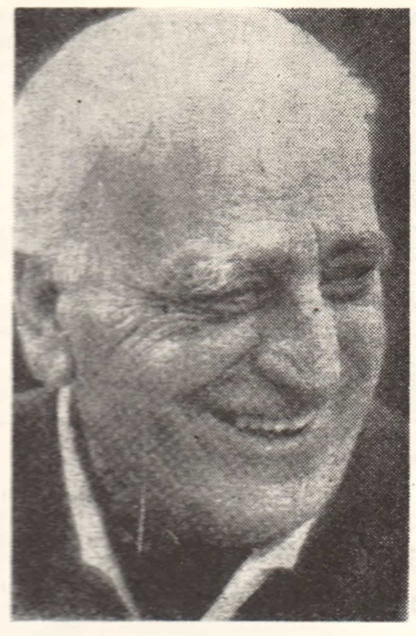


Max ERNST : Ochiul liniştii, *1943—1944. col. Universităţii Washington, Saint Louis*

DEMOSTENE BOTEZ

O altă proeminentă figură a cercului de la Viaţa Românească" a trecut în lumea umbrelor : Demostene Botez. *Viaţa sa avea să parcurgă, într-un sens profund, spiralele „candide" ale acestui tulburător veac. Intreaga sa fiinţă prelungea în conştiinţa publică ceva dintr-o aură, ce devine din ce în ce legendă, a Iaşilor de altădată. Mai mult de o jumătate de secol. sufletul său generos şi cald şi-a dăruit sinceritatea simţirii mirajului literei scrise. Vocaţia-i de cîntăreţ al valorilor permanente ale istoriei noastre s-a lărgit şi îmbogăţit treptat, decantîndu-se, fără a cunoaşte momente spectaculoase ca la alţi confraţi. Scriitor plurivalent (poet, romancier, memorialist, publicist, traducător), în tot ce-a dat, şi-a făcut simţit spiritul său umanist, cu claritate, fermitate.*

Incă de la debutul cu placheta Munţii *(1918), sentimentalismul funciar al poetului va fi nuanţat, înfiorat de perceperea umilinţei sociale a colectivităţi. Poemele erau o elegie tragică a munţilor subjugaţi : „Să nu zimbim ; / De dincolo de zare / Ceahlăul ne priveşte cu mustrare / Şi peste-al ţării noastre ţintirim / Sporeşte-n umbra lui melancolia ; / Să nu zîmbim ; / Ne văd străinii de la Panaghia". Accentele dure ale dezrădăcinării, prezentă în lirica de mai tîrziu, vor fi estompate de viziunea copilăriei mirifice. liman de candoare şi inefabil. „plîngerea" oprindu-se la frumoase tablouri de regret : „Cresc muşchi pe garduri negre de nuiele / Subt umbra grea a nucilor bătrini. / Tot fură pentru cuiburi rîndunele / Noroiul de la margini de fîntîni. / / Zac porţile căzute într-o parte. / Cu gesturi largi de braţe dezolate... / Văd apa morţilor jucînd departe, / Pe iarbă, pe ogoare şi pe sate..." In unele motive tradiţionale se va întîlni cu ecouri din Goga, dar la el tan-*



dreţea şi umorul abandonează obsesia romantică a solitudinii, a claustrării. Dacă Bacovia transcrie nevroza dezagregării materiale, Demostene Botez e cîntăreţul letargiei provinciale : „Şi putrezeşte parcă-ntreg pămîntul, / Nici soarele n-apare ; nici n-apune. / Stau neclintiţi copacii de cărbune, / De parcă să nu-i sfarme vîntul". Umilinţa destinelor e infuzată de o melancolie calmă, tablourile de natură sugerînd, totuşi, o înfiorare. Anxietatea morţii, motiv esenţial în elegiile sale, capătă un fior cosmic. Zădărnicia existenţei va fi anulată tocmai prin conexarea suferinţei poetului la suferinţa general umană, a colectivităţii : „Intinde-mi mîna ta cît mai curînd, / Să nu fiu singur eu cu-acelaşi gînd / Dă-mi mîna ta şi tu, şi tu, şi voi — / Să ştie fiecare că sînt doi". Poetul nu mai este numai instrument al unei stări depresive, ideea de neant dispare ; deschisă sensibilităţii moderne afectivitatea sa va percepe mai pronunţat idealurile unui viitor. Accentele unei revolte, ale depăşirii condiţiei, sînt mai clare : „Trebuie să se audă clocot fierbinte. / De aceea, poate, nu ne mai vorbim prin cuvinte, / Să lucrăm repede-un tunel. / Poate să ieşim undeva într-o lume mai bună". Tonul simplu, direct, va transmite angajarea civică în visatul prezent miraculos. Va celebra încrederea în destinul creator al omului, edificarea noii orînduiri sociale. „Floarea soarelui" devine metafora unei speranţe luminoase : „Mai tare-mi bate inima în piept, / Spre viitor tot sufletu-mi îndrept, / Mereu, ca floarea soarelui, spre soare". Lirica se încarcă de sentimentul curgerii ireversibile a timpului, moartea fiind privită ca o reintegrare a fiinţei în ciclurile cosmice, ca în Mioriţa :" Mu mă-nspăimîntă cosmicile căi / Ce se măsoară doar în ani lumină, / Ci depărtarea de pămînt, de văi / Unde am umblat odată prin sulfină"...

A fost un om bun, cu sufletul iluminat de astrul generozităţii, de o inaltă elevaţie morală, prietenos şi modest. A fost un scriitor a cărui fecundă şi prestigioasă manifestare se întinde pe parcursul unei importante perioade a literaturii româneşti. Revista „Convorbiri literare", care a fost onorată în paginile sale de semnătura marelui moldovean, îi aduce un ultim omagiu şi-i va perpetua luminoasa şi pilduitoarea memorie.

spectacolul estetic

(urmare din pag. 5)

Intîia mea atitudine critică, Prima mea „realizare" critică, Originea muzicală a criticii mele etc., neobişnuite în epocă, şi astăzi la fel, nu sînt decît circumscrierea unui univers fascinant prin singularitatea sa. Faptul de a ni se fi transmis imaginea lui Lovinescu, datorată lui însuşi, a fost pentru noi o şansă. O alta, mai „obiectivă" ar fi fost poate mai exactă, dar falsă. Obsedat de „tirania multiplicării în serie", autorul şi-a explicat singur particularismul şi dacă astăzi se vorbeşte despre un „subiect" Lovinescu, aceasta se datoreşte în bună parte lui Lovinescu însuşi, biografului, nu criticului sau scriitorului. Respectul individualităţii ne-a fost impus însă şi nouă, în egală măsură.

A oferi realităţii, ca echivalent, spectacolul estetic, contemplaţia ca principiu al existenţei, cu repercursiuni, cum se va vedea, pînă şi asupra felului de a înţelege propoziţia scrisă, înseamnă a accepta o asceză a cuvîntului de-a lungul a aproape o jumătate de secol. Nu întîmplător gestul e judecat de Călinescu ca o mare jertfă de sine. Exactitatea sau inexactitatea conţinutului unui text lovinescian nu aparţin atît unui timp sau împrejurări, cît textului însuşi. Revizuirile erau o abilă regizare a victoriei cuvîntului asupra sensurilor sale. *Memoriile* erau expresia ultimă a acestui adevăr, a unei indiferenţe şi superiorităţi absolute a expresiei asupra semnificaţiei. Superioritate, se înţelege, şi a autorului. Există o primă impresie, la lectură, a unei distanţe enorme între contemporani şi scriitori, o depărtare surprinzătoare a cuvîntului faţă de propriul său context, care pare mai degrabă o vagă rezonanţă a literei tipărite. Arta e atît de departe de aglomerarea haotică de biografii, atît de îngheţată şi stenică imaginea personajelor, încît *Memoriile* par o vastă panoramă arheologică, în care cu adevărat vii sînt numai cuvintele.

Există multă cruzime în această încremenire; ea ţine însă de o intransigenţă a convingerilor şi o conştiinţă „mai mult artistică, decît documentară". Un Lovinescu judecat exclusiv din perspectiva totalităţii mi se pare de aceea opţiunea cea mai fericită. Totalitate ca principiu al înţelegerii, nu al existenţei. Opera criticului îşi este sieşi suficientă şi, în plus, încheagă acea ipostază a esteticului cu valoare de cult, rămînîndu-ne mulţumirea privirii de la distanţă a acestui spectacol al indiferenţei, ingenuităţii şi inocenţei unui suflet, uitînd cu desăvîrşire să existe altfel decît uimindu-se.

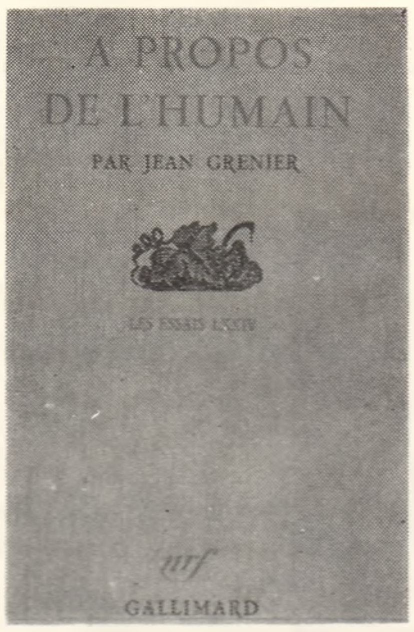
In felul acesta, arta putea fi înţeleasă ca sublimare „sau transfer de valoare din ordinea reală în ordinea ideală; o energie care, neputîndu-se mistui înafară, în descărcări materiale, se refulează, adică se reţine, trece în inconştient, unde, fireşte, în sufletele înzestrate cu aptitudini artistice se sublimează, suferind o adevărată mutaţie şi se eliberează sub forma literaturii, muzicii" *(Aqua forte).* Atît de departe ducea Lovinescu acest proces al substituţiei literatură-realitate, încît considera esenţialul propriei sale experienţe artistice, această trecere, „marea trecere", de la noţional la estetic.

Că implicaţiile acestei dihotomii vizează convingerea dintotdeauna a criticului, că singură literatura, arta, mai precis expresia lor, întreţine iluzia forţei capabile de a ne continua în „infinitul timpului", o dovedesc atît de desele intervenţii ale lui Lovinescu însuşi. N-avea de ce să acuze, de aceea, spiritul public, de lene a minţii, pentru faptul de a i se fi acordat importanţă nebănuită debutului. El însuşi, după douăzeci şi cinci de ani, în *Memorii* consideră *Paşi pe nisip*, analiza lor, interesantă „nu din punctul de vedere al valorii literare, ci al imaginii ce au cristalizat în conştiinţa publică despre autor". Nediscutînd valoarea, imaginea era exactă şi în tot cursul carierei sale, ea a fost repetată fără modificări substanţiale. Sau, de-ar fi să ne referim totuşi la valoare, exista una, nu de interpretare însă, ci de forţă de iluzionare. „O astfel de critică (din *Paşi pe nisip* — n.n.) se detaşează aproape cu totul de la sensul strict al criticii şi se consideră ca o artă, care, aşa cum e realizată, mai mult sub semnul graţiosului, privită cu obiectivitate, nu mă mai satisface nici prin convenţionalul ei edulcorat, nici prin lipsa ei sistematică de idei generale — *lipsă de altfel voluntară, ieşită din convingerea fermă că ideea generală reprezintă elementul caduc, pe cînd expresia, arta, dincolo de adevărul controversat, e singurul lucru ce poate exista (s.n.)*".

Cînd T. Vianu a abandonat critica, Lovinescu a rămas puţin descumpănit. Avem noi dreptul să-i judecăm pe alţii? Da, îi putem, răspunde criticul, şi trebuie să-i judecăm numai după rezultatele lor. Dar, în această afirmaţie, el însuşi nu credea decît pe jumătate. O idee spusă de alţii în zece pagini, Lovinescu visa să o poată spune în zece rînduri, restul fiind „contribuţia personală de ingeniozitate". Poate fi, însă, trecută această ingeniozitate între aşa numitele rezultate? Cred că nu! Mai întîi, ea vizează o îndepărtare de realitate, altfel spus, o pură contemplaţie a lumii prin cuvînt. Dar, mai mult spectator, decît actor al propriului său spectacol estetic, *omul* Lovinescu sfîrşeşte, în cele din urmă, prin a suferi el însuşi de atîta uitare de sine.

JEAN GRENIER

literatura lumii



un mediteranean inspirat

Asemeni lui Albert Camus, cel mai ilustru elev al său, asupra căruia a avut de altfel o influență decisivă, Jean Grenier (1898-1971) are un profil foarte distinct în grupul marilor inspirați ai Mediteranei. Și dacă autorul „Străinului" și-a recunoscut din totdeauna datoria față de profesorul său de filosofie, Grenier s-a recunoscut mereu în elev, s-a definit permanent în raport cu el.

(Ideea unei posibile înrîuriri a elevului asupra profesorului nu e deloc neverosimilă, și textele pe care s-ar putea sprijini nu lipsesc: s-ar putea aminti doar „La même lumière ", eseu din 1952). În „Carnete" trimiterile camusiene la profesor sînt multiple. La rîndul său, Grenier colaborează cu articole despre artă la „Combat" în perioada cînd acest ziar este condus de autorul „Ciumei", iar în anul 1968 publică o carte, *Albert Camus, souvenirs,* în care relatează între altele cum l-a cunoscut pe tînărul Camus in 1930, fără să mai pomenim substanțiala introducere la primul volum de opere camusiene apărut în Pléiade, unde afinitățile cu gîndirea elevului susțin demersul investigator. Camus însuși i-a prefațat les *Iles*.

Apropierea este una de structură sufletească și cultură. Pentru Grenier, ca și pentru Camus, Mediterana are semnificația unui spațiu ontologic modelator, e, în același timp, simbol de valori perene, semn al persistenței grecești, al lumii luminii și măsurii, al echilibrului forțelor conflictuale ale vieții. Pentru amîndoi, eroul mitologic care denumește existența fidelă spațiul mediteranean e Ulise cel fascinat de Itaca natală.

În afara fondului sufletesc comun, mediteranean, esențială este gîndirii amîndurora sfîșierea între posibile, suspendarea tragică între polii contradicțiilor existențiale. (Exemple adecvate găsim peste tot : pendularea „entre oui et non", sentimentul absurdului trăit ca hiatus între setea de raționalitate și opacitatea lumii, valorizarea relativului — prezentul clipa, omenescul — și secreta atracție a absolutului etc.) Ca și Albert Camus din *Omul revoltat*, Grenier se opune filosofiilor existențialiste care văd în libertate puterea alegerii, a responsabilității, a riscului practic, și care absolutizează actul opțiunii. El crede că existențialismul ne angajează într-o direcție fragmentară și ireversibilă, obligîndu-ne la limitare și la trădarea totalității (*Entretiens sur le bon usage de la liberté, L'existence malheureuse, A propos de l'humain*). Pe de altă parte, fiece alegere trimite la o alegere anterioară și așa mai departe, adeverindu-se în cele din urmă a fi expresia unei necesități. „Préférer n'est pas choisir", spune el în *Absolu et choix* (P u F, 1970, p. 94). Dacă Gide propunea multitudinea de alegeri succesive pentru a palia limitarea și fragmentarul și a epuiza cîmpul nesfîrșit al vieții, iar Sartre proclamă valoarea absolută a actului alegerii, valorile înseși fiind derivate din acesta (exemplu eclatant : *Le Diable et le bon Dieu),* Grenier insistă asupra indeciziei tragice între posibile, indecizie care la el e înnăscută, firească, și afirmă preexistența valorilor și a modelelor clasice.

Evident că, în timp ce Camus e mai aproape de stoici și, în contemporaneitate, de umanismul tragic malrausian Grenier se apropie mai mult de sceptici (a și tradus din Sextus Empiricus) și de filosofiile orientale (a scris *L'esprit du Tao).* El nu propune o etică a realizării personale, ci o atitudine vecină cu soluțiile din sistemele orientale care, prin renunțare la orice realizare individuală, deschid drum spre totalitatea ființei. Însă, independent față de orice sistem (ca în *Essais sur l'esprit d'orthodoxie),* Grenier pornește întotdeauna de la meditații privilegiate asupra faptelor simple, banale, dar firești ale vieții, asupra obiectelor familiare din jur, pentru a-și preciza gîndul despre libertate, natură sau existență *(Sur la mort d'un chien, La vie quotidienne, Les iles, Inspirations méditerranéennes, Les Grèves).*

A scris cu multă finețe și despre artă : *Essais sur la peinture contemporaine,* apărute în 1959 și traduse recent în românește, la Editura Meridiane, de Irina Runcan, cît și *L'art et ses problèmes*, din 1970.

ce este omenescul ?

Dacă pot spune cu destulă ușurință ce nu este omenescul punînd de o parte opera neomenească a omului, iar de cealaltă ceea ce este omenesc, ca și cum omul ar secreta el însuși otrava care trebuie să-l ucidă, sînt obligat să folosesc ocolișul simbolurilor pentru a mă apropia prin surprindere de un lucru care ar trebui să fie atît de comun și care, totuși, este atît de rar : omenescul.

Într-o zi pe cînd un pictor privea o grădină dispusă în jurul unei case din Alger, mi-a zis, despre un escalier ce ducea de la o terasă la alta, că treptele sale sînt foarte „omenești". Aceste trepte coborau lărgindu-se și pierzînd din înălțime, așa încît cea mai joasă era aproape la nivelul solului și putea fi abordată atît din față cît și din lateral, asemănătoare cu unul din acele valuri leneșe ce vin în serile de vară să moară pe plajă și pe care, ți se pare, n-ai decît să pășești ca să fii dus, fără să vrei și fără să știi, pînă la orizont. În locuințele vechi găsești astfel de scări, ce te îndeamnă, ce te îmbie... — în Filosofi în meditație de Rembrandt, ele se pierd într-o beznă atrăgătoare.

Dacă omul e cu adevărat, așa cum crede, înconjurat de alte ființe și dacă trebuie să urce și să coboare continuu pentru a le aborda, fiindcă ele formează în mintea sa o ierarhie mereu schimbătoare, voi numi omenesc tot ce înlesnește accesul la aceste ființe și face posibilă comunicarea cu ele.

Căutînd un alt indiciu despre omenesc, l-am descoperit într-o amintire din Alexandria. Locuind în Bulkeley, obișnuiam să ies, în fiecare seară după cină, la plimbare cu cîinele nostru. Mergeam de-a lungul străzii Borchgrevinck pînă la Glymenopoulos și mă întorceam pe același drum. Grădinile îmi erau ascunse vederii, dar își răspîndeau parfumurile ; marea era ascunsă, dar o auzeam respirînd ca un om adormit. Cîinele o lua înainte sau venea în urmă, intra în livezi sau ieșea, întîrzia, apoi, pe neașteptate, dădea fuga la mine. Nici un om sau aproape nici unul — și, cu toate acestea, aveam o vie impresie de omenesc. De unde putea oare să vină ? din tovărășia animalului, care mă apăra de ostilitate și mă ferea de un contact. Ostilitatea era aceea a lumii materiale, cu mecanismul ei implacabil, iar aparentul neprevăzut al fugii cîinelui mă liniștea în privința caracterului prea previzibil al cursei aștrilor. Contactul era acela cu alți oameni, cu care aș fi trebuit poate, dacă i-aș fi întîlnit, să încep o discuție despre vîrsta, situația, puterile și dorințele lor, discuție în care, evident, n-ar fi apărut nimic omenesc. Plimbarea cu cîinele făcea să răsune, într-o visare învăluitoare, una din armonicele notei fundamentale la care n-aș fi putut să ajung direct și lucid.

Sîntem oare condamnați să nu găsim expresia omenescului decît în afara omului ? Nu. Pot exista semne privilegiate ale omului ce se adresează altor oameni și care sînt specific omenești : privirea, surîsul, strîngerea de mînă. Acest ultim gest este cea mai înaltă mărturie a prieteniei pe care omul o poate avea pentru om, cînd este săvîrșit cu gravitatea de pe stelele funerare grecești, unde defunctul întinde mîna celui viu. Această strîngere de mînă este și plină de duioșie și pudică. Nu are nimic dintr-o îmbrățișare, care ar fi animalică, sau dintr-un gest care ar fi intelectual. În manifestările dragostei de mamă apare uneori aceeași intenție : așa se întîmplă cu Fecioara din vechea galerie despărțitoare de la Chartres, care descoperă cu mîna gîtul noului născut (cîtă discreție în acest gest !), și nu-l strînge la piept.

Iar dacă aș dori să evoc, în ce privește mîinile, gestul cel mai specific omenesc, l-aș alege pe acela al unor soldați care în timpul războiului din 1914, înainte de a ieși din tranșee la o moarte sigură, i-au oferit lui Clemenceau un mic buchet de flori de cîmp culese în grabă ; Clemenceau a păstrat pînă la sfîrșitul vieții acest buchet și a cerut să-i fie pus în sicriu. Omenescul nu era nici în Clemenceau și nici în soldați, ci în acest ceva care a trecut din mîinle lor în mîinile lui.

Omenescul nu este deci o legătură cerebrală, e o legătură vie. E oare însă posibil să susținem că aritmetica, operă proprie a omului, este mai puțin omenească decît dragostea maternă, comună speciilor de animale ? Nu : omenescul oscilează între vital și cerebral, fără ca vreodată să-și găsească punctul de echilibru. Uneori avîntul cerebral a ajuns să-i primejduiască omenirii nevoile vitale, și o răsturnare s-a produs în favoarea instinctului. Instinctul brut, însă, este la fel de puțin omenesc ca și decizia intelectuală. Omenească este această realitate intermediară, această prietenie benevolă, această înțelegere tacită, această complicitate, acest acord secret al lor, în sfîrșit, tot ce suspină cu natura fără a se confunda cu ea.

Omenescul nu poartă așadar pecetea desăvîrșitului. El se dezvăluie mai mult în improvizație decît în virtuozitate. Și dacă e adevărat că Beethoven este muzicianul care l-a exprimat cel mai perfect, aș prefera, de exemplu, exploziei de bucurie din Simfonia a IX-a adagio-ul cantabile ce o precede : este o mărturisire foarte pură și evită riscul unei confuzii colective.

De altfel, la ce folosește desăvîrșirea, cînd singură semnificația are valoare ? Să ajungi la ținta călătoriei e necesar, dar, dacă ținta înseamnă să cunoști alți oameni, am să-i cunosc mai bine dacă va dura mai mult călătoria, fiindcă mă voi împrieteni cu ei și, poate, voi uita de țintă și de dorința de a călători. Un fragment de statuie poate înlocui statuia întreagă, dacă e frumoasă, dacă, adică, proporția învinge dimensiunea.

Prezentare și traducere de **Luca PITU**

TINERI POEȚI FRANCEZI

LAURE LALLEMAND

joc

Prunc de trei ani peste-un creion plecat,
Mi-ești drag așa-n undirea de lumină,
Cînd vrei să prinzi o rază, fermecat,
Ce nu vrea de-al tău deget să se țină.

Orbit de rază, de lumina ei
Vrei s-o îndrepți, copile, către umbră,
Dar neputînd, vai, soarele să-l iei,
Privești dezamăgit mînuța sumbră.

Și mîna goală s-a-ndărătnicit
Să-și reînceapă gestul fără preget,
Nedispunînd, simbolic, fericit
Încerci să luminezi în jur c-un deget

SIMONE HENS

anotimpurile mele

mi-i inima de luni înalte învelită
de primăveri așa de-adînci că-ți pierzi tristețea
verile mele sînt de purpură
și mi-am culcat iubirea pe pat de grîne calde
cînd peste gîtu-mi gol
vîntul își pune gheara
îi place și zăbovește-aicea
și toamna-ntreagă îmi tresaltă-n trup
cînd tu vei reveni
la inima-mi să te-ncălzesc
calde vor fi a noastre nopți de iarnă și,
în grădina pișcată de ninsoare,
roșu . . . roșu . . . roșu . . .
cu trandafir ce n-are moarte-n veci

SIMONE BOULAIRE

dacă toată lumea

Dacă toată lumea ar avea ochii acestui prunc
ce nu cere nimic
decît un pic de pîine și iubire,
florile-atunci pe mare-ar înflori,
izvoarele-ar țîșni din pietre
și cerul nu s-ar ofili . .
bărbații — ar azvîrli și puști și tunuri
și pace-ar făuri ; pacea de basm
pe care-o așteptăm la capătul nădejdii . . .

traduceri de **N. I. PINTILIE**

CONVORBIRI LITERARE
revista bilunara de literatura editata de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista Romania
Redactor sef : CORNELIU STEFANACHE
Redacția : Iași, strada Palat nr. 1 tel. 162 42, 172 87. Administrația : București, Șoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 18 33 99. Tiparul : I. P. Iași